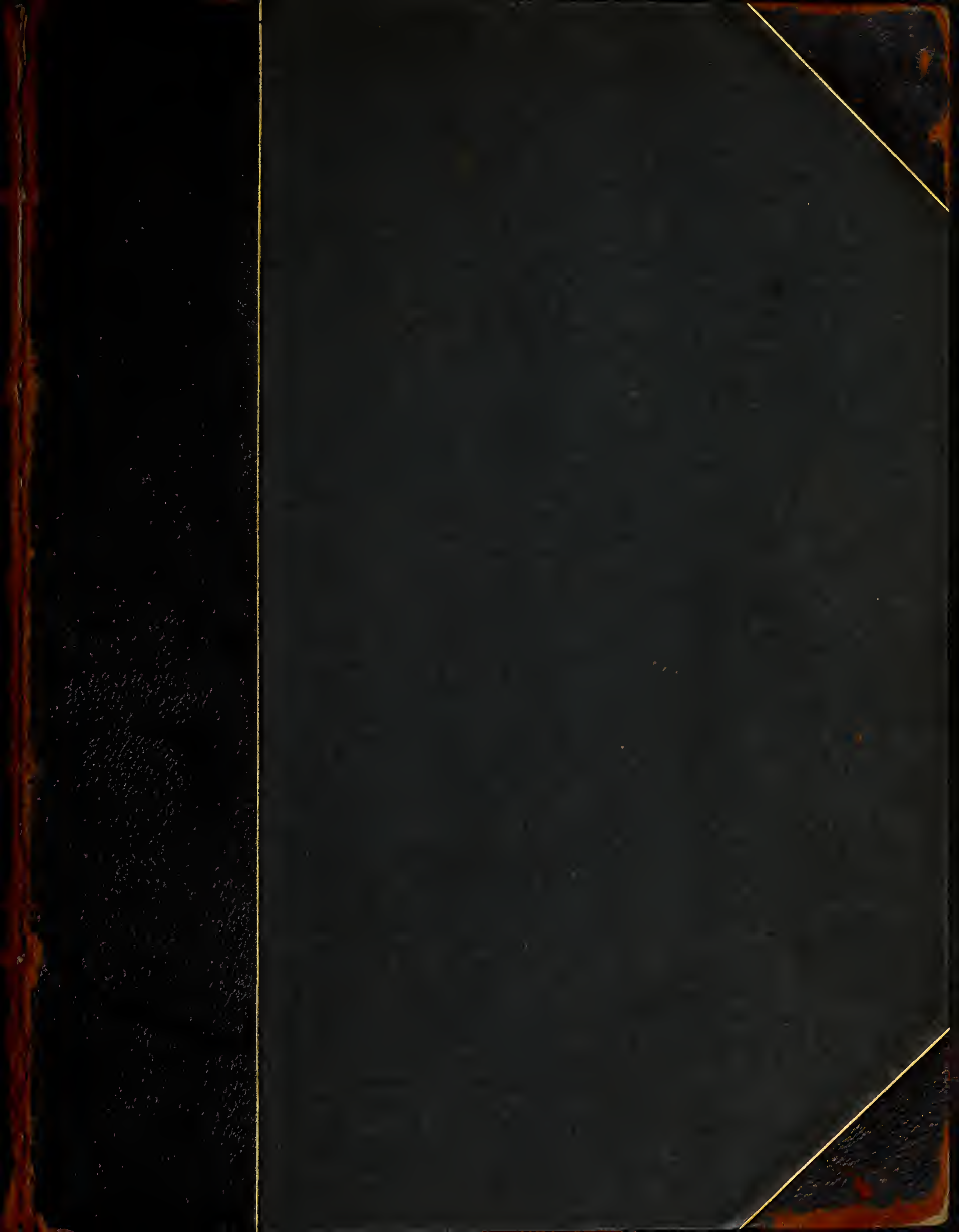


















REMBRANDTS RADIERUNGEN

VON

R. Hamann

Bruno Cassirer Berlin
MDCCCCVI





REMBRANDTS RADIERUNGEN







B. 78. III. Die drei



:uze. 1653 (verkleinert).



REMBRANDTS RADIERUNGEN

von

Richard Hamann

Mit 137 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln



VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN MDCCCCVI



HERRN PROFESSOR ADOLF GOLDSCHMIDT IN HALLE

HERRN PROFESSOR HEINRICH WÖLFFLIN IN BERLIN

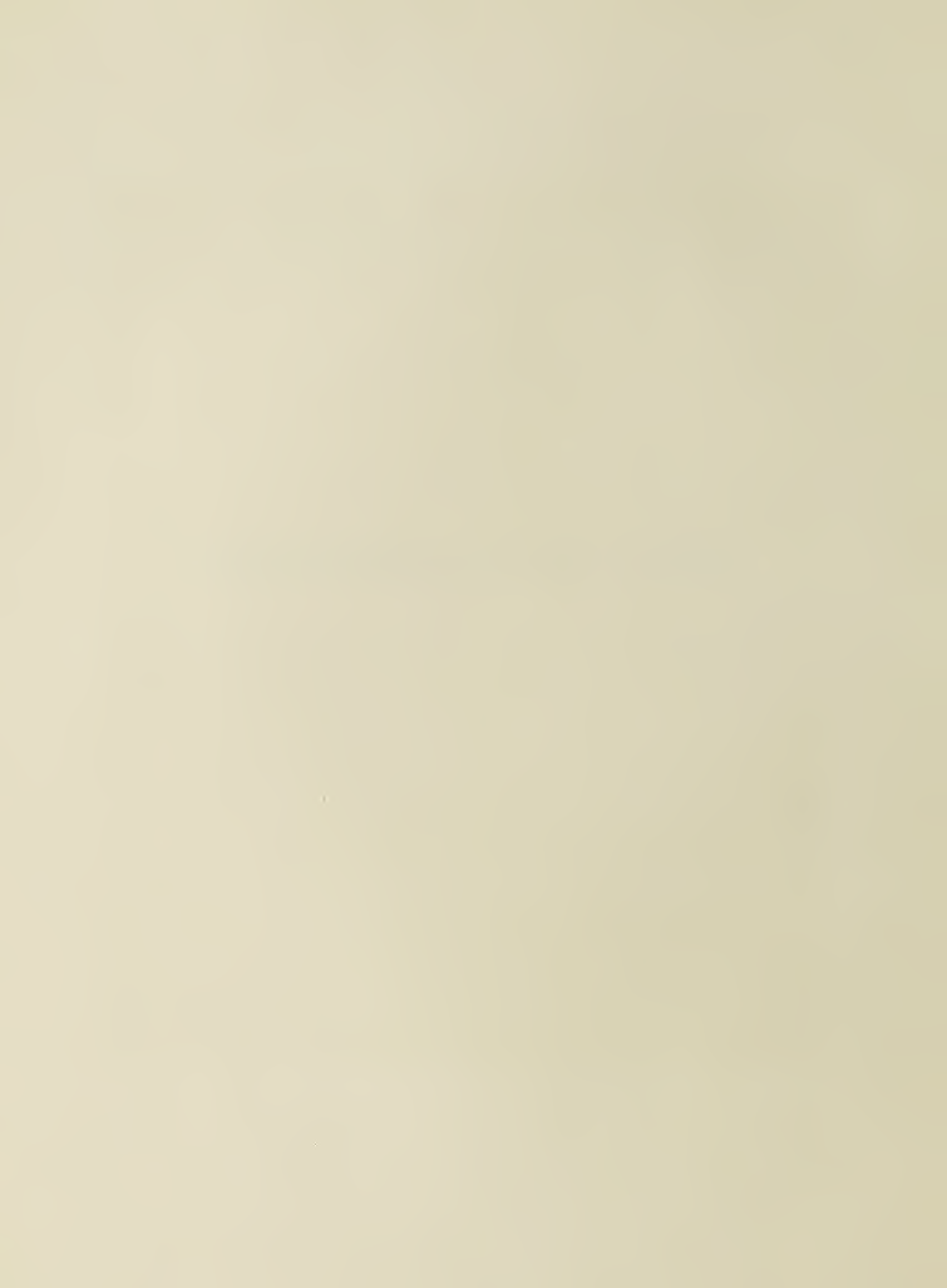
Vorwort.

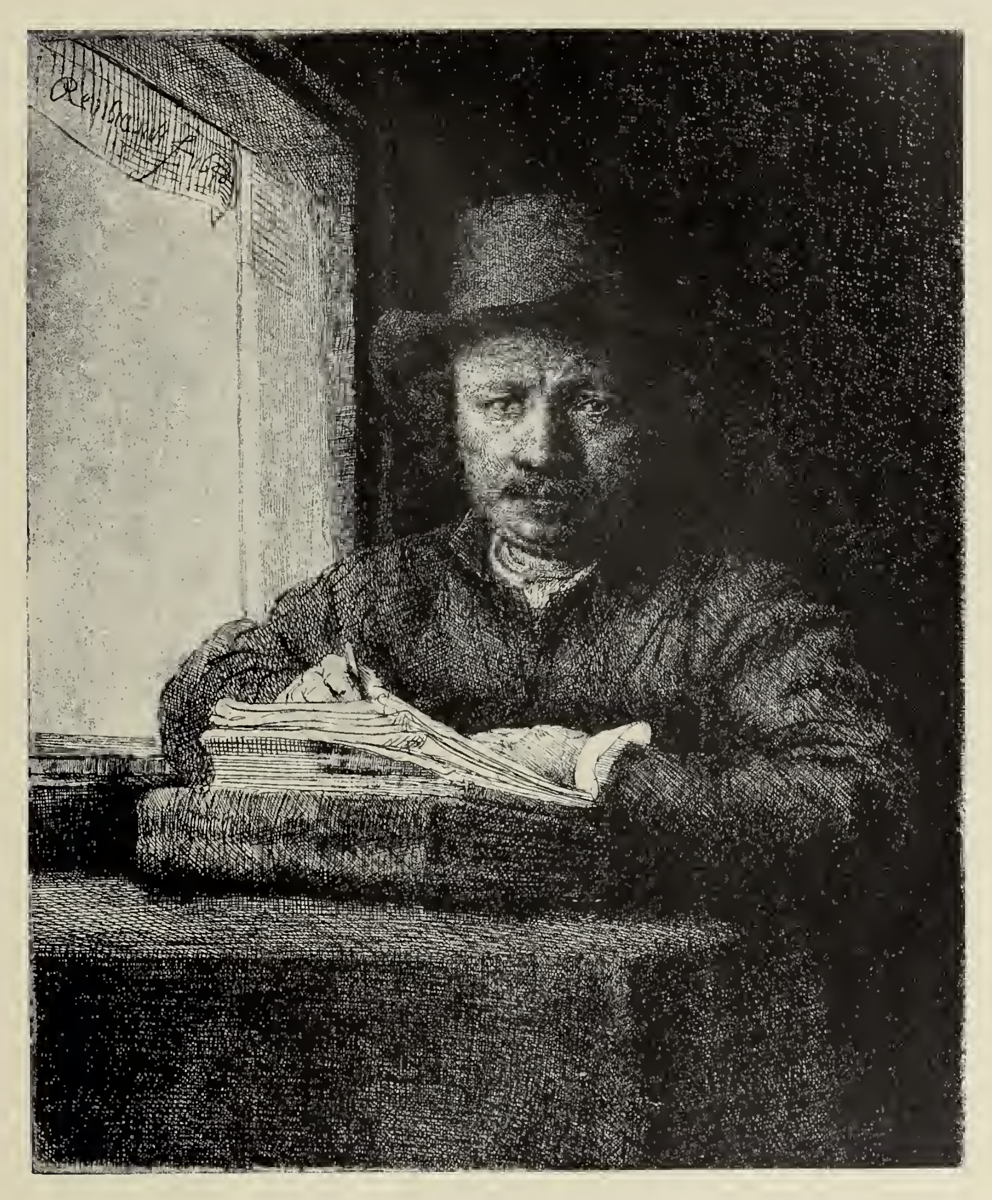
Dies Buch über Rembrandts Radierungen wendet sich in erster Linie nicht so sehr an die Kenner, als an die Liebhaber Rembrandtischer Radierungen und graphischer Kunst überhaupt. Es kam darauf an, an der Hand von sorgfältig ausgeführten Wiedergaben einen Wegweiser in das künstlerische Verständnis der einzelnen Radierungen und des Gesamtwerkes in seiner Entwicklung aufzuzeigen. Aber das Schaffen der grössten Künstler enthält immer Gesetzmässigkeiten und Beziehungen, die für ihr ganzes Kunstgebiet irgendwie Geltung haben. Deshalb wurde einer historischen Darstellung in zeitlicher Ordnung eine ästhetische, nach künstlerischen Gesichtspunkten gruppierte vorgezogen. Der Schwerpunkt fiel dabei auf alles, was im letzten Jahrzehnt der graphischen Wirksamkeit Rembrandts entstanden ist, nicht nur weil diese Kunst hier gipfelt, sondern weil die meisten dieser Blätter dem Laienkreis am wenigsten bekannt, ja vielleicht unzugänglich gewesen sind. Das Abbildungsmaterial für diese Zeit erscheint hier fast vollständig und hilft den ersten Schritt in diese Welt hineintun. Auf Erörterungen kunstwissenschaftlicher, die Fragen der Echtheit, der Datierung betreffender Probleme ist hier verzichtet, wie auch auf jede Belastung oder Unterbrechung der Darstellung durch

Zitate und Literaturangaben. Wer Rembrandt in dem vollen Umfang seines Lebens und Wirkens kennen lernen will, wird jetzt gern zu dem schönen Buch von Karl Neumann greifen. Wer den Radierungen eingehendere Studien widmen möchte, lässt sich am besten von dem Katalog von Woldemar von Seidlitz die wichtigsten Winke geben. Von diesen beiden Büchern aus findet man leicht den Weg zu der übrigen Rembrandt-Literatur.

Berlin, November 1905.

Leben. Selbst- und Familienporträts





B. 22. II. Selbstbildnis, zeichnend. 1648.





B. 19. Rembrandt und Saskia. 1636.

Leben. Selbst- und Familienporträts.

Die äusseren Daten für Rembrandts Leben fliessen spärlich, und wir sind versucht, zu sagen: zum Glück. Es bleibt uns erspart, in den privaten Beziehungen und Erlebnissen des Künstlers einen Charakter zu finden, der vielleicht mit dem Eindruck der künstlerischen Persönlichkeit nicht übereinzustimmen scheint, und diesen Menschen seiner Werke vor sittenrichterliche Schranken fordern könnte. Wie gering und wenig bedeutend mögen schliesslich bei einem Menschen, der wie Rembrandt eine unendliche Fülle seines Inneren in seinen Werken vor uns ausgeschüttet hat, die alltäglichen, die Nebenbei-Erlebnisse gewesen sein. Bemühen wir uns, das, was er selbst im Bilde uns zu sagen für nötig befunden, unbefangen und offenen Blickes hinzunehmen und zu deuten. Das Radierwerk schon allein enthält in einer grossen Zahl von Selbstporträts den Menschen Rembrandt und in anderen die Personen, die in seiner Nähe sein durften.



B. 292 III. Kahlkopf. 1630.

Rembrandt wurde geboren am 6. Juli 1606 in Leyden. Sein Vater war ein Müller, wohlhabend, aber geringen Standes. Diese Herkunft eines genialen Menschen aus niederen sozialen Kreisen wird von zeitgenössischen Berichterstattern verwundert notiert. Es erklärt uns in etwas das Tempo, mit dem der junge Rembrandt in Kunst und Leben vorwärts stürmt, weil es galt, sich mit seiner Kunst zugleich einen Platz in der Welt zu erobern. Er hat gewiss nie Zeit gehabt. Die Selbstverständlich keit eines um Erfolg ringenden ange strengten Arbeitens konnte ihm in dieser Atmosphäre aufgehen.

Das Bild des Vaters glaubt man in einigen Radierungen nachweisen zu können. Ein Blatt, der „Jude Philo" genannt, zeigt uns en face ein unbedeutendes, mürrisches Gesicht, ein wenig Misanthrop — derselbe Kopf im Profil ohne Kopfbedeckung, ein auffallender Langschädel, lässt den Mann alt, müde erscheinen, als hätte er immer nur für die grauen Seiten des Lebens Blick gehabt, als sei er frühzeitig von der Arbeit zerrieben. Überrascht ist man danach von dem Bildnis der Mutter, das der jugendliche Künstler 1628 in einem leicht behandelten, an schlagender Charakteristik kaum überbotenen Porträt festgehalten hat. Ein massiger Kopf mit kräftigem Schädelbau. Die hohe Stirn wölbt sich für eine Frau ungewöhnlich weit vor und buchtetsich nach den Seiten aus. Ein herb geschlossener Mund voll Bestimmtheit und Energie des Willens, ein kräftiges, breites Kinn. Die Augen blickenso überlegen. Einandermal



B. 354. II. Rembrandts Mutter. 1628.



B. 343. II. Rembrandts Mutter, mit dem schwarzen Schleier.



sitzt sie im Lehnstuhl vor einem Tisch, die Hände beschaulich ineinander gelegt. Das Gütige, Verständnisvolle ihres Wesens leuchtet aus den nachdenklichen, offenen Augen. Dann wieder hat Rembrandt sie kostümiert, einen Schal als Turban mit weit herabhängenden Enden ihr um den Kopf geschlungen, und nun sitzt sie da, wie eine Königin aufgerichtet, in strengem Profil. Die eine Hand stolz vor die Brust gelegt, die andere lässiger herabhängen lassend. Die Hände sind fleischig, schwer, nicht vornehm. Aber wie sie sich halten, und wie die Frau so dasitzt, als wäre sie in diese fürstliche Pose hineingeboren — diese Herrscherin im kleinsten Kreise! Überall, wo wir ihr begegnen, erscheint sie wie eine Gestalt aus dem Alten Testament, eine Patriarchin. Wir vermuten, dass sie es war, die Grosses mit dem Jungen vorhatte, und in der die genialen Seiten von Rembrandts Natur schon irgendwie vorgebildet waren.

Wozu Rembrandt zunächst bestimmt wurde, war der Gelehrtenberuf. Er kam auf die Lateinschule, und die Eltern sahen sich bald gezwungen, ihn herauszunehmen und zu einem Maler in die Lehre zu geben. Das Talent verlangte seine Rechte. Hier finden wir zum erstenmal eine Abneigung oder Unfähigkeit Rembrandts für abstrakte Dinge, für reinen Geist, kurz für alles, was nicht irgendwie mit der Sinnlichkeit zusammenhängt. Eine kurze Episode unterbricht die Leydener Zeit. Er wird zu einem berühmteren Amsterdamer Maler geschickt, hält es aber nur sechs Monate bei ihm aus. War es Heimweh, das ihn zurücktrieb? Wir finden eine starke Vorliebe Rembrandts für häusliche, familiäre Gebundenheit. Wo und wie er die Kunst des Radierens und Kupferstechens gelernt hat, wissen wir nicht. Das frühste Blatt, die Mutter von 1628, ist so vollkommen, dass eine Lehr- und Probierzeit vorangegangen sein muss. Es würde wohl zu der Bewusstheit und Entschiedenheit Rembrandts in künstlerischen Angelegenheiten passen, wenn er mit allen Versuchen zurückgehalten hätte und vernichtet, was der ersten, ihn selbst befriedigenden Leistung voranging. Das Porträt des Leydener Rembrandt von 1629 zeigt ihn jugendlich, noch ungegoren, wirr in den Haaren, aber mit einem herausfordernden Selbstbewusstsein und in der Ungeduld der ersten Schritte. Auge, Mund und die Falte auf der Stirn sagen uns das in dem sonst ziemlich allgemein gehaltenen, wohl sehr schnell hingeschriebenen Porträt.

1630 starb der Vater. 1631 siedelt Rembrandt nach Amsterdam über, wohin sein Ruf bereits gedrungen war und ihm Aufträge zugeführt hatte. Er kommt aus einer kleinen Provinzialstadt, wenn auch Universitätsstadt, in die Metropole, die Haupt- und Grossstadt, wo alle Möglichkeiten des Daseins in irgendeiner Form sich dem Neuling nähern, und die Luft beständig vom Brausen tausendfältiger Stimmen erfüllt scheint.

Einem ungebundenen, zügellosen Wesen standen hier die Wege offener als unter der Aufsicht kleinstädtischer Nachbarn. Wenn es einen Rembrandt gegeben hat, der im Kreise lustiger und frecher Genossen die derben und niedrigen Genüsse des Lebens durchgekostet hat, so müssen wir ihn in den allerersten Jahren des Amsterdamer Aufenthaltes suchen. Die Arbeit schützte ihn davor, sich darin zu verlieren. In diesen Jahren drängt sich numerisch die grösste Zahl seiner Werke zusammen. Mit der ganzen Aneignungsfähigkeit unverbrauchter Nerven stürzt er sich auf das, was irgendwie im Bereich seiner Natur und Kraft lag. Er erwirbt sich Anschauungen, Beziehungen in der Welt, Aufträge, Geld, schöne Kleider, prunkvolle Waffen, Geräte, Kunstwerke, Bilder — aber auch die Kunst und das Glück. Er wohnte zunächst im Hause des Kunsthändlers Uijlenburgh und lernte dort dessen Nichte Saskia van Uijlenburgh kennen. 1633 am 8. Juni verlobten sich Rembrandt und Saskia. Man wird Saskia immer besser als aus den Radierungen aus der Silberstiftzeichnung des Berliner Kabinetts kennen lernen, die Rembrandt in der glücklichsten Stunde — an dem Tage, da sie „getraut" wurden (sich verlobten) hingeschrieben hat. Wir vermuten, sie habe alles das besessen, was Rembrandt selbst noch fehlte oder nur als ein geheimes Bedürfen, als Sehnsucht in ihm angelegt war. Rembrandt schwerfällig, phlegmatisch nach aussen hin, und hier ein temperamentvoll anmutiges Wesen in der erfrischenden momentanen Haltung bräutlicher Koketterie. Rembrandt ernst. Ob er überhaupt lachen konnte? An Saskia entzückt die Schalkhaftigkeit der Augen und des Mundes, der sicher auch zu schmollen versteht. Die schlanken Finger der linken Hand liegen fein und leicht an der Schläfe, und der kleinste spielt mit der leicht verschiebbaren Haut unter den Augen. Die rechte präsentiert eine Blume. Das tut sie auch auf einem berühmten Bilde. In Radierungen erscheint sie voller, hausfraulicher (Abb. S. 5). Auf einem Blatt von 1638 tritt sie in fremdländischem Kostüm vor uns, das wie ein weites, fallendes Morgen- oder Nachtgewand aussieht. Die Züge haben etwas Zugespitztes, Kränkliches bekommen, etwas wie von Blässe sieht man hinein. Von drei Kindern sind zwei bald nach der Geburt gestorben. Sie scheint auch körperlich fein, zart organisiert gewesen zu sein. Das Verhältnis des körperlich und in seinen Manieren ungeschlachten Rembrandt zu ihr denkt man sich von einer ungeschickten Delikatesse wie zu einer Prinzessin. Sie kam auch aus einer anderen Welt. Sie war die Tochter eines Bürgermeisters, verschwägert mit dem Amsterdamer Geistlichen Sylvius — also aus den sozial und in Bildung bevorzugten, vornehmen Kreisen. Rembrandt gewinnt durch sie Zugang zu der vornehmen Welt, und diesen



B. 338. Rembrandt, grosses Brustbild. 1629.



Einfluss Saskias glauben wir wieder in Radierungen Rembrandts zu bemerken.

Im Selbstporträt mit Saskia von 1636 (Abb. S. 5) sitzt er angeblich bei der Arbeit, ein federgeschmücktes Barett auf dem Kopf. Ein hoher Umlegekragen kommt aus der pelzgefütterten Jacke heraus. Die linke Hand, deren Finger sehr ins Längliche gezogen sind, balanziert lässig den Stift. Rembrandt setzt sich zurecht und staffiert sich heraus. Im Bilde von 1638 (Abb. S. 19) wirkt die Pracht des Samtbarettes und des mit Goldbrokat besetzten Seidenwamses so aufdringlich, weil sie seltsam kontrastiert mit dem breiten Gesicht, der Hässlichkeit kleiner, zusammengekniffener Augen, einer breiten Nase und dem viereckig geschnittenen ruppigen Bart. Die Hand ist etwas protzig in die Brustfalte geschoben. Erst in dem berühmten Selbstbild von 1639 gewinnt die Vornehmheit einen echteren Anstrich. Das Gewand erscheint weniger behängt, von soliderer Kostbarkeit. Er hat das vorangegangene Porträt in Haltung und Dekoration korrigiert. Die das Gesicht verbreiternde Horizontale des Barettes und der Feder ist ersetzt durch eine spitze Schräglinie eines auf dem rechten Ohr hängenden Baretts. Dazu der Spitzbart. Das Gesicht wird länglich, Van Dyckisch. Er sitzt da, den Arm lässig auf eine Brüstung gelehnt und nur so obenhin dem Vorübergehenden den Kopf zuwendend. Den anderen Arm mit der Hand vor der Brust bemerkt man kaum. Rembrandt hat die Wirkung eines auf der Seite hängenden Barettes und solcher lässigen Schiebung des Körpers und Kopfes auf dem Bilde des Castiglione von Raffael kennen gelernt. Wie merkwürdig! Rembrandt borgt sich die Haltung eines Mannes, der den Cortegiano, den „Höfling“ geschrieben hat. Auf einer Auktion hat er sich in einer erhaltenen Zeichnung das notwendigste notiert. Und er hat es doch missverstanden. Dort sitzt der Mann in Dreiviertelprofil, der Kopf geht nur ganz leicht zur Schulter hinüber, hier eine scharfe, fast schmerzhaft im Hals zu fühlende Wendung des Kopfes, dort alles voll, rund, ruhig, hier zugespitzt. Das kecke Barett, der Bart flott gezwirbelt, die Haare kühn herabwallend, Augen und Mund in momentanem Ausdruck bezwingend, aber nicht ohne Herausforderung. Rembrandt bleibt doch der self-made-man.

Im Jahre 1642 trifft Rembrandt der härteste Schlag seines Lebens. Alles was Frohsinn, Übermut, Ermunterung und Belebung bedeutete, verlässt sein Haus. Saskia stirbt an den Folgen der Geburt ihres dritten Kindes. Rembrandt vereinsamt, zieht sich immer mehr in sich selbst und auf die Arbeit zurück. Alles Äussere verliert seinen Wert für ihn. So finden wir ihn 1648 als den Mann, der nichts mehr scheinen will (Abb. S. 3). Er sitzt über der Arbeit, am Fenster, und wie anders als in dem Selbst-

porträt mit Saskia. Einen einfachen Filzhut auf dem Kopfe, in schlichter Arbeitsjacke, das Hemd ohne Kragen. Rock und Weste sind oben geöffnet, falls es ihm warm werden sollte bei der Arbeit. Der Schnurrbart ist kurz geschnitten, amerikanisch. Die Züge sind ungeheuer ernst, wie prüfend, unerbittlich halten die Augen das Objekt fest, das vor ihnen steht und verwirren den Betrachter. Die Lippen pressen sich aufeinander, die Hand spielt nicht mehr mit dem Stift, die Faust hält und dirigiert ihn. Rembrandt ist ganz bei der Sache. Dieser so faszinierende Kopf begegnet uns allein noch einmal auf einem Studienblatt, entblösst, so dass das sehr gelichtete Haar den gealterten Mann erkennen lässt. Rembrandt ist überhaupt nicht lange jung gewesen.

Nach Saskias Tode beginnen auch die äusseren Schwierigkeiten und Drangsale. Sie hatte ihm ein Vermögen in die Ehe gebracht, und Rembrandt selbst hatte im Überfluss durch seine Bilder verdient. Aber mit der Unbekümmertheit einer genialen, unpraktischen Natur verschwendete er und streute mit offenen Händen aus, wo es galt, etwas ihm Kostbares einzutauschen. Die Verwandten Saskias versuchten einmal, in diese allzu leicht- und grosslebige Wirtschaft sich mit Vorhaltungen einzumischen. Vor allem verbrauchte Rembrandt für seine Kunstliebe Unsummen. Es wird erzählt, er habe auf Auktionen, um den Wert der Kunstwerke zu steigern, die Preise in die Höhe getrieben — wieder ein Zug von Bewusstheit in Sachen der Kunst. Den eigentlichen Grund zu dem finanziellen Ruin legte der Hauskauf von 1639, den das Verlangen nach Eigenem und Zurückgezogenheit ihm aufgenötigt hatte. Den völligen Bankerott vermochte für eine Weile die Unterstützung seiner Gönner und des Bürgermeisters Six aufzuhalten. Im Jahre 1656 kamen Rembrandts Haus, seine gesamte Habe, darunter die sehr bedeutenden Sammlungen, unter den Hammer. Der Verlust dieser Sammlungen musste auch innerlich ausserordentlich viel bedeuten; denn sie bildeten die Welt, in der er nach Saskias Tode eigentlich zu Hause war. Seine Beziehungen zu den Menschen müssen immer geringer geworden sein, sei es, dass er selbst sich von den Menschen, sei es, dass diese sich von dem heruntergekommenen Rembrandt immer mehr zurückzogen. Drei Dinge aber blieben ihm treu: die Geliebte, der Sohn und die Kunst. 1648 erfahren wir zum ersten Male von Hendrickje Stoffels, einem Landmädchen aus Westfalen, die Rembrandt in sein Haus genommen hatte. In den Radierungen haben wir nichts, was als Porträt Hendrickjens gelten könnte; man müsste denn die Akte aus dem Jahre 1658 dafür in Anspruch nehmen. In Berlin zeigt ein Ölbild den kraftvollen derben Kopf, der von ungebrochener Vitalität und Gesundheit strotzt. In den schwellenden, sinnlichen Lippen und den grossen, etwas dumm und herzlich blickenden



B. 21 II. Selbstbildnis mit dem aufgelehnten Arm. 1639.



Augen ruht nichts von Intelligenz, eher leidenschaftliche Ehrlichkeit und Treue. Was Rembrandt in ihr fand, war offenbar, wonach die sinnlichen Seiten seiner Natur stark verlangten. Er malte sie nie, ohne ein Stückchen ihres schönen festen Fleisches und der straffen Haut sehen zu lassen. Und wenn auch sie zu heiraten ihm nur unmöglich war, weil er sonst der Nutzniessung des von Saskia hinterlassenen Vermögens verlustig ging, und wenn Hendrickje sich im öffentlichen Protokoll Rembrandts Hausfrau nennt — Rembrandt hat sich nie mit ihr wie mit Saskia zusammen porträtiert. Sie bleibt immer die Magd. Ihre Eigenschaft als Hausfrau beschränkte sich darauf, mit ihren starken, arbeitstüchtigen Armen und ihrer unverdrossenen Hingebung — so dass selbst die Ausschliessung vom Abendmahl wegen ihres skandalösen Verhältnisses mit Rembrandt sie nicht irre zu machen vermochte — die äusseren Hindernisse möglichst wegzuräumen und Rembrandt einen stillen Winkel für seine Kunst frei zu halten. Sie verbündete sich dazu mit Titus, Saskias Sohn. Aus einer Radierung sehen wir, dass dieser Rembrandt zwar in den Zügen ähnlich, doch ganz die feine, zart organisierte Natur seiner Mutter hatte, er auch ein Prinz. In Gemälden ist sein Gesicht noch weiblicher, engelhafter, wie nicht zu dieser Welt gehörend. Auch er starb früh. Ein Teil des Vermögens Saskias war ihm aus dem Zusammenbruch gerettet. Er benutzte es, mit Hendrikje eine Kunsthandlung aufzutun und Rembrandt als ihren Lieferanten zu engagieren. So wurden seine Bilder den Gläubigern entzogen, und es blieb Hendrickje und Titus frei, ihm so viel Gutes anzutun, als die Verhältnisse gestatteten. Rembrandt, der für kurze Zeit sich in Gasthäusern herumtreiben musste, fand wieder eine Häuslichkeit.

Diese Schicksale prägen sich im Äusseren Rembrandts immer mehr aus. Er verwahrlost immer mehr. Wie er sie innerlich durchlebte, können wir nur ahnen. Eine unendliche Vertiefung — die Erziehung durch das Leiden — kündet sich in jedem Werke dieser Zeit an. Leider versagen die Radierungen in Selbstbildnissen dieser Zeit. Eine einzige, wohl nicht von Rembrandt selbst stammende Radierung zeigt uns den Verfall des Körpers. Die Züge, an sich schwer, werden noch schwammiger, hängender, die Formlosigkeit geht bis zur Zerstörung. Aber der Ausdruck des Mundes und der Augen spricht mehr denn je. Nur müssen wir dazu ein Gemälde ansehen, wie das wundervolle Selbstbildnis aus den Uffizien (Abb. s. Schlusskapitel). Der Mund ist fest verschlossen, in den Winkeln herabhängend. Die Augen liegen tief in erschlaffter Umgebung, scheinen leicht getrübt. Ein Gran von Bitterkeit drückt sich in Mund und Augen aus, eines Ungebeugten, aber ohne heftige Anklage und auch nicht mit der Miene eines erzürnten

Siegers — wie jemand, der sich und seine Kunst aus Schiffbrüchen gerettet hat.

Die Fülle der gemalten Selbstporträts ist gross, alle erzählen von einem Schicksal und immer so, dass sie nicht ohne Rührung, ja ohne Mitleid anzusehen sind. Und doch ist das ein Gefühl, das einem grossen Manne gegenüber zu haben man sich schämt. So ist man es zufrieden, in den Radierungen das „wahrste Rembrandtbildnis", das von 1648, als das letzte hinzunehmen.

Die letzten Lebensjahre Rembrandts scheinen besonders trübe gewesen zu sein. Aber es gibt auch eine Abstumpfung gegen das Leben, das es mit einem schlecht meint. 1663 starb Hendrickje. Ihre Tochter Kornelia nur überlebte sie. 1668 starb Titus und hinterlässt eine Witwe und ein Kind.

1669 stirbt Rembrandt.

Wir haben das Bedürfnis, nach allen Wandlungen uns die Züge Rembrandts zu vergegenwärtigen, die sich als die bleibenden eingeprägt haben, um so ihn noch einmal allein für uns zu haben.

Zunächst wird es einem schwer, sich an die ausserordentlich hässliche, von manchen gemein genannte Gesichtsbildung zu gewöhnen. Am stärksten tritt sie ausser an dem schon genannten Bilde von 1638 in einer Radierung von 1634 hervor, wo sich Rembrandt landsknechtmässig vermummt hat mit Brustharnisch, Pelzkappe, mit Federbusch und Säbel (Abb. S. 21). Das Gesicht ist breit, starkknochig und mit viel vorgelagertem Fleisch, so dass die Mundpartie sich vorwölbt, die Backen wie aufgepustet erscheinen. Die Nase gross, nach unten zu verdickt, dazu die kleinen verkniffenen Augen. Wir würden den Eindruck von Brutalität empfangen, wenn nicht in den Augen immer die Gutmütigkeit durchbräche.

Das Kinn, wo es sichtbar wird, ist breit, aber erweicht, mehr Sinnlichkeit als Energie verratend.

Schwer beweglich wie der beleibte Körper muss auch das Gesicht gewesen sein. Es kostete Mühe, dieses starke und beladene Gerüst ins Wanken zu bringen. Allen Affekten, die auf starker Beweglichkeit beruhen, ist dieser Kopf unzugänglich. In jungen Jahren stellte sich Rembrandt vor den Spiegel, um zu sehen, wie man lacht (Abb. S. 59). Man spürt, wie krampfhaft er das Gesicht verziehen muss, um es doch nur bis zum unnatürlichen Grinsen zu bringen. Er stellt sich zornig, aber erscheint erst recht gutmütig dabei und wird komisch. Und auch das Erschrecken mit weit aufgerissenen Augen glaubt man ihm nicht. Wir verstehen: die Energie dieses wuchtigen Körpers vermag das äusserste zu leisten im Ertragen und Übersichergehenlassen, die aggressiven Tugenden, das



B. 20. Selbstbildnis mit dem federgeschmückten Barett. 1638.



Aussichherausgehen liegt ihm nicht. Leben heisst bei ihm Nerv und Gehirn, die Muskeln bleiben unbeteiligt.



B. 23. II. Selbstbildnis mit dem Federbusch. 1634.

Der Mund ist immer fest geschlossen. Man glaubt ihm, dass er nicht viel zu reden hatte.

An den kleinen Augen fällt auf, dass sie auch fast immer noch zu-

sammengekniffen sind, zu blinzeln scheinen. Man hat es schön gedeutet als die Gewohnheit, künstlerisch zu sehen, um den Dingen die Schärfe zu nehmen, den Schleier der Lider über sie zu decken. Jedenfalls fühlt man es als ein absichtliches Sehen, ein Beobachten. Auf einer Radierung, die nur flüchtig, wie eine Studie das Rembrandtbild in jener schlichten, arbeitsmässigen Art enthält, die ganz nah an das Bild von 1648 herangeht, ist dieser Zug der gespannten und zusammengekniffenen Augen besonders stark ausgeprägt (Abb. S. 27). Und hier gibt auch die Wendung des Körpers die Deutung. Wir müssen uns Rembrandt denken hinter einer Staffelei stehend, sich zur Seite und vorneigend, um in intensivstem Visieren, wie ein Jäger das Wild, das Modell zu erfassen. Hier finden wir auch den anderen sehr auffallenden und stets wiederkehrenden Zug, den schon das jugendliche von 1629 zeigt, die tiefe Falte auf der Stirn über der Nase. Man fühlt's, dass ein Druck dahinter lastet, eine Spannung, wie sie ein aufs Ziel fest eingestellter Wille, eine Aufgabe, ein Problem mit sich bringen. Auf einem Studienblatt werden unter einer samtnen Kappe nur diese verkniffenen Augen und die Falte auf der Stirn sichtbar. Wir werden sofort von ihnen angesprochen und wissen, das ist der Rembrandt, der zeit seines Lebens experimentiert und gegrübelt hat. Alles das finden wir auch wieder in dem herrlichen Porträt von 1648.

Von diesen Zügen lassen wir uns begleiten, wenn wir das Radierwerk durchwandern. Denn wenn die Schwarzweisskunst an sich die problemreichere Kunst ist, so war sie für Rembrandt das Mittel, abseitiger vom Publikum, freier von Auftrag und Rücksichten auf Erfolg seinen Gedanken nachzugehen, sich immer neue Fragen von Auge und Hand stellen zu lassen. Eine Entwicklung in Rembrandts Radierwerk aufzeigen, heisst in gewissem Grade die Geschichte Rembrandts des Denkers schreiben.



Der Porträtist





B. 274. II. Der alte Haaring.



Der Porträtist.



B. 26. I. Selbstbildnis mit der flachen Kappe.

Sieht man die Fülle der gemalten Selbstbildnisse durch und vergleicht sie dann mit den radierten, so fällt einem auf, wieviel schöner der Rembrandt der Gemälde ist — eine Schönheit, die natürlich nur äusserlich, für die Gesichtsbildung, die Oberfläche gilt. Alles ist hier weicher, harmonischer, aber auch weniger charakteristisch, wenn nicht charakterloser. Es ist der dekorative Gehalt der Gemälde, die Farbe und ihre Stimmung, das Licht und seine Überführung ins Dunkle, die hier über das Gesicht hinweg gehen und es glätten. Das Gesicht muss sich gefallen lassen, ein Tummelplatz von herrlichen Valeurs und Reflexen zu werden, eine helle Note im Lichtspiel. Die Radierung ist dem reinen Porträt günstiger, und was wir von Rembrandts Porträtradierungen sagen, gilt für Rembrandt den Porträtisten überhaupt.

Die Wandlungen in der Porträtauffassung können wir anknüpfen an den Rembrandt des jugendlichen Selbstporträts von 1629, den schönen,

distinguiert gewordenen von 1639 und den Rembrandt mit den ernsten Forscheraugen, den ganz sachlichen von 1648. Die drei je ein Jahrzehnt beherrschenden Tendenzen bezeichnen wir vorausnehmend als die der grössten Ähnlichkeit oder besser einer genauen Wirklichkeitswiedergabe — es sind die dreissiger Jahre —, die der grössten Bildlichkeit — die vierziger Jahre — und die der stärksten Persönlichkeit und Belebung, die fünfziger Jahre. Aus dem folgenden Jahrzehnt fehlen Porträtradierungen.

Die Vorliebe für psychologischen Ausdruck ist schon bei dem ganz jungen Rembrandt ausgebildet. Sie scheint zuerst sein Glück bei Kunstliebhabern und dem Publikum gemacht zu haben. Zuerst mag er in sich hineingehorcht haben und sich selbst interessant genug gewesen sein. Er stellt Experimente an mit sich, um zu verstehen, welcher seelische Zustand der Verzerrung der Gesichtsmuskeln, der Haltung des Kopfes entspricht.

Als er dann nach Amsterdam kommt, hinein in den Strudel fremder Verhältnisse und Menschen, schärften sich die Augen, und das Interesse an Menschen und Menschenwerk findet überreichlich Nahrung. Es ist begreiflich, dass der Jugendliche, der selbst noch wenig erlebt hat, sich die Menschen zunächst von aussen ansieht, Gebärden und Mienenspiel studiert, ohne immer zu dem psychologischen Kern vordringen zu können. So nimmt er noch wahllos hin, was ihm so von aussen gesehen interessant erscheint, mehr wie ein Naturforscher als ein Psychologe. Aber sein Streben, das Charakteristische des Menschen, das Porträthafte zu fassen, dokumentiert sich sehr deutlich in der Art, wie er den Menschen dort, wo er nicht durch Auftrag gebunden ist, isoliert. So in der Reihe der Selbst- und Familienporträts und der Studienköpfe, die er auf leerem Hintergrund und als Halbfiguren gibt. Er lenkt das Hauptinteresse auf den Kopf. In den Porträts des Sylvius von 1634 und des Uytenbogaert von 1635 ist die Person trotz einer ausgeführten Hintergrundsbehandlung, die noch dazu im ersten Zustand fast ganz fehlt, nicht eigentlich im Raum gegeben. Bei Sylvius ist die Andeutung der Umgebung nicht weiter gediehen, als dass ein dunkler Hintergrund statt des hellen gegeben wird, und bei Uytenbogaert ist das die Umgebung charakterisierende Beiwerk, wie es scheint, nicht Rembrandts eigener Wille gewesen, sondern das Ganze sieht aus wie ein Schema, wie es in Eingangskupfern Büchern beigegeben wird. Dahin deutet die Unterschrift und die Wiederholung dieses Motivs bei dem Gelehrtenbild des Sylvius von 1646. Viel mehr als ein dunkler Hintergrund für die belichtete Gesichtshälfte und ein hellerer für die beschattete ist auch hier aus dem Räumlichen, dem Milieu nicht geworden.



B. 279. IV. Jan Uytenbogaert. 1635.





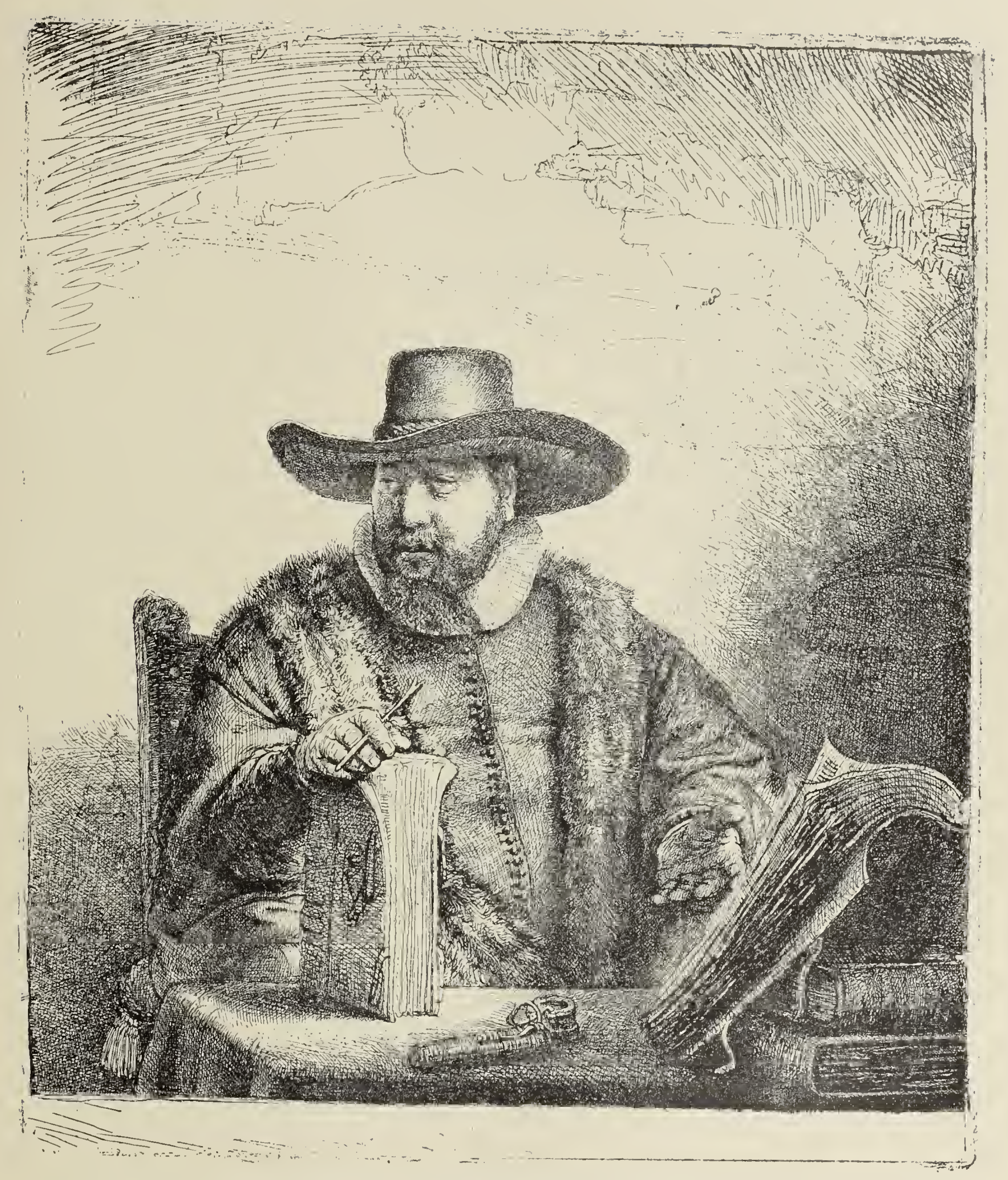
B 269. Samuel Manasse ben Israel. 1636.

Um aber zu charakterisieren, gibt er bei Manasse ben Israel jene trüben, von geschwollenen Lidern fast zugedeckten Augen, die den Eindruck des Blöden, fast Schläfrigen machen. Dieses, die Hässlichkeit des Gesichts bedingende Detail wird als der charakteristische Zug betont.

Dennoch ist es ein äusserliches Merkmal. In den ausgeführtesten Porträts wird die Ähnlichkeit, die Genauigkeit der Wiedergabe des Aussehens gesucht in genauer, peinlichster Wiedergabe jedes Details. Jede Falte, jede Vertiefung und Erhöhung der Haut, ja, jedes Härchen scheint bemerkt und bezeichnet. Das mutet pietätvoll an bei Gesicht und Händen der Mutter, deren Züge er nicht nur gesehen, sondern verstanden, geliebt hat. Aber es wirkt nicht immer überzeugend, nicht schlagend. Sylvius und Uytenbogaert haben trotz der sehr originellen Bildung des Gesichtes etwas Äusserliches, Unlebendiges, man könnte sagen Kalkiges bekommen. Durch die zu entschiedene Betonung jeder Einzelheit wird alles zu sehr festgelegt. Rembrandt ist zu nahe herangetreten, hat zu sehr nach dem Modell gezeichnet. Man vergleiche dagegen das höchst momentan und flüchtig, in Stimmung gesehene Bild Saskias in der Silberstiftzeichnung von 1633. Da ist alles Temperament und Beweglichkeit geblieben.

In den vierziger Jahren verschiebt sich das Interesse, die Person wird in ein Milieu, einen Raum gesetzt, und dieser Raum bekommt eine eigene Stimmung. Verhältnismässig zurückhaltend noch im Anslo von 1641. Aber man sieht schon, wie die Person, vor allem der vorgestreckte und der redend gestikulierende Arm ein Mittel werden, den Raum zu schaffen und die Lichtbewegung zu deuten. Dazu der Eindruck einer zufälligen Handlung. Die Person wendet sich von dem Beschauer ab zu einer ideal im Bilde vorhandenen anderen Person, spricht zu ihr mit entschiedener momentaner Gebärde. Eine Beziehung tut sich auf, etwas Vorübergehendes. Der Charakter entgleitet uns. Das Porträt nähert sich dem Genrebild. Dies steigert sich dann in dem Bild des Kunsthändlers Abraham Francen. Er sitzt am Fenster vor einem Tisch und betrachtet eingehend ein Kunstblatt. Der Ausdruck des Gesichtes ist hier stark reduziert. Alles liegt in der Stimmung des lichtdurchfluteten Raumes, von dem die Person verschluckt wird. Die Person wird Staffage. Diese Personen sind jetzt beschäftigt, und zwar geistig, intellektuell, man sagt, sie haben sich in etwas verloren, sind unpersönlich, objektiv geworden. So finden wir nun Jan Six in ganzer Figur, in jenem wundervoll gestimmten Raum, der diese Porträtradierung über das Porträt ganz hinweghebt und zu einem vollendeten Bilde macht.

Diese vierziger Jahre suchen die Bildwirkung, sie verfolgen einseitig das künstlerische Problem, alles zur vollsten Harmonie zu stimmen, zur höchsten Schönheit, und den wohltuendsten Anblick für das Auge zu erzielen. Wie das Porträt, der Charakterkopf dabei fährt, zeigen gut die Radierungen des „Kartenspielers“ und des „Jungen Mannes mit Halskette und Kreuz“, beide von 1641. Dasselbe Modell — im



B. 271. I. Cornelius Claesz Anslo. 1641.





B. 136. I. Der Kartenspieler. 1641.

Kartenspieler offenbar schnell hingezeichnet, mit Freude an dem ausgemergelten Gaunergesicht mit den vorstehenden Backenknochen, der gewaltsamen Nase und dem langen frechen Kinn. Diesem Vagabonden wird ein schöner, gleissender Mantel umgetan, und es kommt jetzt darauf an, das Licht harmonisch und weich über diesen Stoff zu verbreiten, um den Eindruck einer fein abgestimmten, schimmernden Farbigkeit hervorzubringen. Dabei glätten sich die Haare und die Haut, und aus dem verwegenen Gesicht werden leere, gelangweilte, fast müde — und distinguierte Züge.

Neben jenen Raumdarstellungen gehen Porträts her, die nur Porträt sein wollen. Aber auch in diesen zeigt sich entweder eine Abschwächung des psychologischen Ausdruckes, wie in dem Bilde des Sylvius von 1646 (Tafel S. 54/55), dessen Augen namentlich matt geworden sind. Die vorgestreckte Hand mit dem auffallenden Schlagschatten und der Helligkeit in der inneren Handfläche verraten den Künstler auf Abwegen. Die Arme, das stark verkürzte Buch und die vornübergeneigte Haltung lassen in aufdringlicher Weise und zum Schaden der Person ein Raumproblem erkennen.

Oder aber die Personen werden idealisiert und mit der Umgebung so zusammenstilisiert, dass sie, auch ohne den Eindruck einer bekannten Person oder den Wunsch, sie gekannt zu haben, zu erwecken, durch ihre allgemeine schöne Menschlichkeit ein schönes Bild abgeben. Das sind die Porträts des Malers Asselijn und des Arztes Ephraim Bonus. Asselijn wurde „et Crabetje“ genannt wegen einer verkrüppelten Hand. Dieses charakteristische Detail ist geschickt durch das Einstemmen der Hand in die Hüfte unterdrückt, und die wahrscheinlich unansehnliche Gestalt hat



B. 261. II. Mann mit Halskette und Kreuz. 1641.

durch den zugespitzten Hut, den Mantel und die paradierende Pose etwas Gewichtiges, Imponierendes bekommen. Wie viel an dem schiefen, durch eine unförmige Nase entstellten Gesichte korrigiert ist, lässt sich nicht



B. 278 II. Ephraim Bonus. 1647.



kontrollieren. Aber die grossen, viel Schwarzes enthaltenden Augen dürfen uns auffallen.

Alle diese stilistischen Mittel traten deutlicher bei Ephraim Bonus hervor, der auch von zwerghafter Statur gewesen sein soll, mit nicht schönen, stark jüdischen Zügen. Und hier, welch wohltuende Erscheinung. Die auffallend grossen, weit geöffneten Augen drücken statt bestimmter männlicher Charakterisierung mehr etwas allgemein Seelenvolles aus, das Gesicht ist ganz en face, der Körper mit leichter Wendung im Halbprofil gegeben, interessant und doch ruhig. Indem sich Licht und Schatten in reiner Vertikale auf dem Nasenrücken begegnen, bekommt das Gesicht das vornehm Längliche, der Kopf Haltung. Die in der Horizontale geschweifte Linie des breitkrämpigen Hutes gibt dazu einen architektonisch-monumentalen Kontrast. Dies sind Mittel, die Rembrandt nicht allein eigen sind, vielmehr allgemein künstlerische stilistische Regiekünste, wie Schönheit immer das Unpersönlichere, Allgemeinere besagt. Es ist interessant, dass Rembrandt hier dem italienischen Geschmack des Cinquecento sehr nahe kommt.[1]) Die ganze Person bekommt noch einmal Haltung, Grösse durch die vielen Vertikalen der Treppenpfosten und besonders den hinter der Person angebrachten Wandstreifen, auch dies bekannte Mittel, ein Porträt gross und bestimmt erscheinen zu lassen. Auch das momentan, zufällig, genrehaft wirkende Motiv fehlt nicht. Der Arzt, der vom Krankenbesuch kommt, die Treppe heruntergeschritten ist, und indem die Hand das Ende des Geländers fühlt, nachdenklich stehen geblieben ist. Man muss übrigens sehr diese Art des künstlerischen Arrangements von der scheiden, die sich im Selbstporträt von 1639 verrät. Dort ist es vielmehr die porträtierte Person selbst, die sich zurechtsetzt, und die deshalb leicht in aufdringlicher Haltung erscheint, während im Bonus gerade das Zurechtsetzen durch den Künstler, die bildmässige Zerstreuung der Aufmerksamkeit auf die ausgeführte Hand, die hellen Lichter des Kragens, der Treppe, als Entfernung von der Person, als Beseitigung alles Aufdringlichen wirken. Es ist der Unterschied von Pose und Stil.

Das Selbstporträt von 1648 (Abb. S. 3) bedeutet einen Wendepunkt. In seiner kräftigen Raumwirkung, dem aufs feinste durchgebildeten Helldunkel und auch dem genrehaften Motiv — Rembrandt zeichnend — bildet es die Fortsetzung der stimmungsvollen Interieurbilder des Francen und Six. Aber die Person wird nicht mehr vom Raum verschluckt. An die Stelle des Harmonisierens ist ein sachlicheres Abwägen der wirkenden Faktoren getreten. Als äussere Erscheinung sind Person und Raum ins Gleich-

---

[1]) In dem Selbstporträt Andrea del Sartos (Florenz) finden wir dieselbe Stilisierung.

gewicht gebracht. Darüber aber triumphiert das Persönlich-Menschliche, so dass die Umgebung doch nur wie ein Mantel ist, den sich der Dargestellte umgehängt hat. Francen und Six sassen seitab. Rembrandt hier sitzt in der Front vor uns, hat die Arme nach den Seiten von sich gestreckt. Wir müssen auf ihn zu und können nicht an ihm vorbei. Er sieht uns ins Gesicht. Der Zug, der in der Arbeit vertieften Objektivität ist hier nicht mehr Dämpfung des Psychologischen zugunsten des Künstlerischen, sondern ist jetzt selbst Charakterzug, Porträt geworden. Diese forschenden, unbestechlichen Augen sind doch schliesslich das, was den Beschauer am zwingendsten festhält. Wir sind wieder dem reinen Porträt ganz nahe, und die Wahrheit, das ungeschminkt Charakterisierte dieses Gesichtes mit allen seinen Details führt auch über die Schönseligkeit des Bonus hinaus. Wir gelangen mit diesem Stück in die fünfziger Jahre.

Gleich am Anfang der fünfziger Jahre, vom Jahre 1651, steht ein Porträt, das die volle Besinnung auf die Porträtaufgabe zeigt: Der Kunsthändler Clement de Jonghe. Die Person ist wieder isoliert, nur der Stuhl deutet das Milieu an. Sie sitzt dem Maler, der Eindruck des Zufälligen ist nicht angestrebt. Von dem 1648er Selbstporträt ist — noch gesteigert — die Sachlichkeit zurückgeblieben. Das Blatt ist grau, sehr schlicht, sehr reizlos im Farbigen. Aber dafür ist alles Gewicht jetzt geworfen auf die Stellen, wo das innere Leben einer Person sich am stärksten ausdrückt, auf Augen und Mund. Die Arme und Hände sind in Ruhe, letztere nur ganz flüchtig angedeutet. In diesen fast stechenden Augen, dem zusammengepressten, breiten Mund, der mit grübchenhaft eingezogenen Winkeln etwas zugleich trocken Sarkastisches und sinnlich Blühendes hat, liegt das Persönliche vor uns.

Diese Betonung des Charakteristischen verbindet den alternden Rembrandt mit dem jungen. Aber die Gleichheit liegt mehr in den Zielen als in dem Können. Das ist das Neue, Höhere, dass Rembrandt jetzt von innen heraus die Person versteht und die Züge danach auswählt, ob sie das innere Leben, die seelische Eigentümlichkeit auszudrücken imstande sind. Dadurch unterscheidet sich dies Porträt von dem in der einfachen malerischen Haltung und in der Beschränkung auf wenige Züge ihm sehr ähnlichen des Manasse ben Israel von 1636. Wenn Rembrandt damals den Mann innerlich besser verstanden hätte, so würde er einen anderen bezeichnenden Zug des Gesichts oder einen anderen Ausdruck der Augen gewählt haben, nicht gerade diese äusserlich auffallende Form der hässlichen Umgrenzung des Auges. Ebenso verzichtet Rembrandt jetzt auf ein so äusserliches Charakteristikum wie die redend vorgestreckte Hand des Predigers Anslo (1641),



B. 272. II. Clement de Jonghe. 1651.



die doch schliesslich ziemlich nichtssagend, tot bleibt. Hier in Clement de Jonghe ist ganz anderes Leben gegeben, Nerv, inneres Leben, das unter der ruhigen Oberfläche pulsiert. Es ist eine gewisse Spannung in diesem Blick, diesem Mund, verhaltenes Leben, und Leben nicht Ähnlichkeit ist das, was der Psychologe Rembrandt jetzt gibt. Der über die Augen gelegte Schatten erhöht die Spannung, weil man, durch diesen Blick unwillkürlich gereizt, zu ihm durch das Dunkel hindurchdringen möchte. Schon im Selbstporträt mit Saskia 1636 hat Rembrandt diesen Schatten, aber das Weisse der Augen kommt klar, deutlich heraus, und so bleibt das Ganze starr, leblos. Der leise, fast unmerkbar vorgeneigte Oberkörper und Kopf bei Clement de Jonghe lassen erwarten, dass jeden Augenblick die Person aufspringen könnte — und man fühlt die verhaltene Energie, die sie zurückhält.

Dies Leben, diese Unruhe bei äusserer Unbeweglichkeit steigert sich dann, verbunden mit einer Steigerung des malerischen Ausdrucks, der Kraft in den Gegensätzen von Hell und Dunkel, in den wundervollen Porträts des alten Haaring (Abb. S. 25) und des Jan Lutma. Wie im alten Haaring das Zittrige, Unruhige, Gespannte des Greisenalters gegeben ist, wird von jedem Betrachter von neuem bewundert. Man sieht die emporgezogenen Augenbrauen, als ob es Mühe koste, die Augen aufzuhalten, man sieht den sich nicht mehr schliessenden Mund und fühlt den kurzen, hastigen Atem des Alters.

Bei Jan Lutma hat sich in diesen freundlichen Augen — wie klein und natürlich sie geworden sind — sehr viel Schalkheit, Lebensfreude und Frische niedergelassen. Es wetterleuchtet in den Augenwinkeln. Der Mund spricht in gleichem Sinne von Energie und Übermut. Das Käppi sitzt etwas schief. Der Bart ist individuell, keck abgestutzt. Wieder fühlt man in der leisen Neigung des wuchtigen Kopfes die Spannung und verhaltene Kraft eines starken Nackens. Auch bei Haaring ist einem, als könnte ihn eine innere Ungeduld kaum noch ruhig auf dem Stuhle sitzen lassen. Die Hände sind bei beiden jetzt im Schatten versteckt.

Die porträtmässige Haltung und die Vereinfachung des Hintergrundes sind allen Porträts der fünfziger Jahre gemeinsam.

In dieser Vereinfachung setzen sie fort, was schon die späteren dreissiger Jahre gegenüber den früheren und die vierziger gegenüber den dreissiger Jahren anstrebten — eine freiere, sich auf das Wesentliche beschränkende Behandlung. Überhaupt lässt sich sagen, so sehr die vierziger Jahre ein Abwenden vom Porträthaften bedeuten, eine Episode zwischen dem frühen und späten Rembrandt, während der der Mensch wie eine

Zeitlang untergetaucht ist, das rein künstlerische Bemühen hat Rembrandt gelehrt, zugunsten einer Gesamtwirkung auf das Einzelne zu verzichten, sich zu beschränken. Dass dieser Eindruck, dem alles untergeordnet wird, eine Zeitlang nicht die Persönlichkeit war, verhinderte nicht, dass wir in künstlerischer Hinsicht einen ständigen Fortschritt auch des Porträts wahrnehmen. Im Uytenbogaert (Abb. S. 29) war durch das Beiwerk die Möglichkeit gegeben, abzuschweifen, und der jugendliche Rembrandt lässt sich die Gelegenheit nicht entgehen, zu verschwenden. Ein reiches Kostüm, reiche Draperie und eine ganze Bücherkiste ausgeschüttet als Signatur des Gelehrten. Schon im Sylvius von 1646 (Tafel S. 54/55) ist dasselbe Rahmenmotiv ausserordentlich vereinfacht, die Draperie und der Hintergrund sind fast eine einzige schwarze Fläche geworden, die Halskrause ist weniger breit und bauschig, von der Bibliothek ist ein Buch geblieben. In den fünfziger Jahren bot der Lutma Gelegenheit, Pracht in Nebendingen zu entfalten. Lutma war Goldschmidt, nur einige, ganz diskret im Schatten aufleuchtende Gegenstände lassen das erraten. Der Hammer, die Schale auf dem Tisch, die Statuette in der Hand. Sie bleiben zurückgehaltene Mittel, das Schwarz der unteren Bildfläche nicht monoton werden zu lassen. Das Gewand, der Hintergrund sind ganz einfach.

Im Haaring scheint viel Unruhe, eine wirre Fülle von Flächen in dem vielgefältig gelegten Gewand, dem Vorhang, dem Stabwerk des Fenstergitters. Aber nirgends ist auch die künstlerische Absicht so klar wie hier. Es ist kein Gegenstand darunter, der als solcher die Aufmerksamkeit beansprucht. Aber die zitternde Unruhe dieses von Runzeln durchwirrten Gesichtes verlangt nach einer ebenso wirren Umgebung. Wie das Gesicht, die Melodiestimme, aus dieser verschlungenen, lärmenden Begleitung durchdringt, gewinnt es an Eindruckskraft — ja an Ruhe.

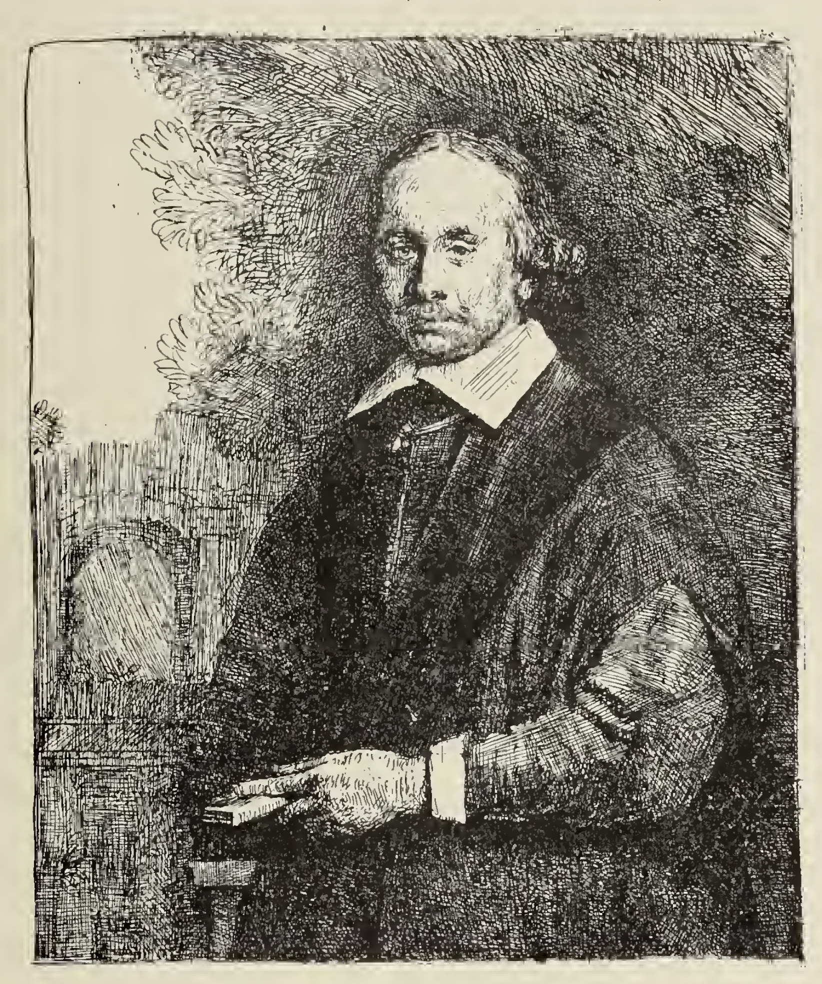
Ein anderer Weg führt durch die dreissiger Jahre hindurch von der Breite in die Tiefe. Der junge Rembrandt liebt es, die zum Brustbild kupierten Körper ins Profil zu stellen, so dass sich ein Dreieck ergibt, das sehr als Fläche mit bestimmten Umrisslinien wirkt. Der Kopf, der dann aus dem Bilde herausgedreht wird — man denke an das Selbstporträt von 1639 (Abb. S. 15) — sieht aus, wie auf diese Scheibe draufgesetzt. Später kommt die Frontstellung und damit die grössere Körperlichkeit. Sylvius ist so in Front und vornübergelegt, wenn auch noch in Halbfigur. Clement de Jonghe gibt dann das Kniebild, ganz in Front und ganz körperlich. Der Kopf schiebt sich vor, die Arme legen sich nach vorn, die Kniee sind herausgedrückt. Der Eindruck einer ganzen, lebendigen Person wird unmittelbarer, wenn der Kopf auch einem Körper gehört, den er beherrscht.



B. 276. I. Jan Lutma. 1656.



Die frühen Jahre hatten auch den leeren Hintergrund, um die Person zu isolieren, was für die Porträtwirkung günstig, dennoch als Umgebung das Künstliche, Papierene lässt. Es ist wie in der Medaille eine unnatürliche Existenzform der Person, oder wie Büsten, Statuen für die



B. 264. I. Jan Antonides van der Linden.

Erhaltung der Person nach ihrem Tode berechnet. Dann kam der Raum und triumphierte über die Person. Er bleibt in den fünfziger Jahren, aber wird der Wirkungskreis, das was nötig ist, um das volle Leben der Person glaublich zu machen, ein Ausschnitt aus der Natur, Luft zum Atmen und ein Raum sich zu bewegen. Und gerade so viel ist von dem Raum gegeben — er bleibt untergeordnet, wie ein Milieu, das sich die Person selbst geschaffen hat.

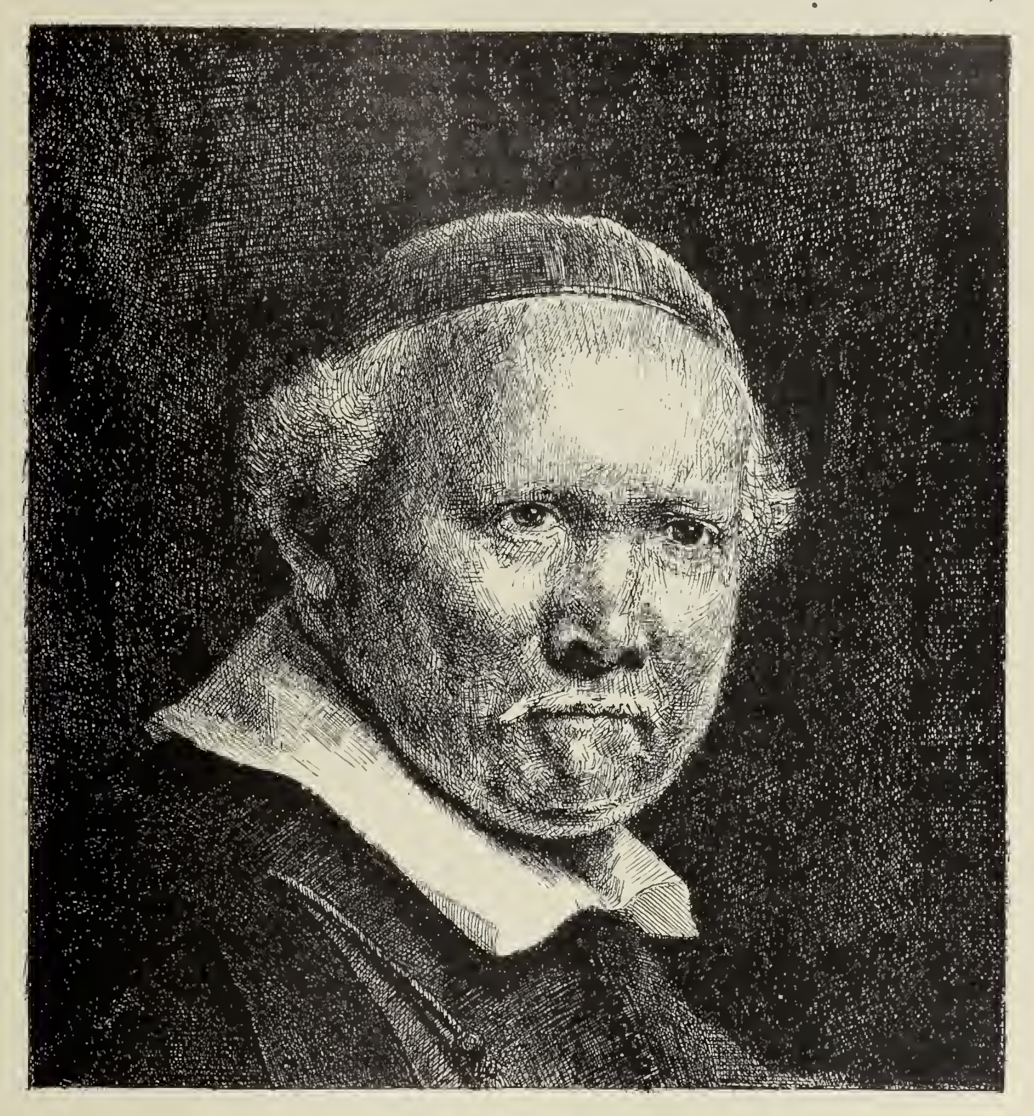


B. 268. Nachdenkender junger Mann. 1637.

In diesen höchst persönlichen, lebensvollen Porträts der Spätzeit dringen wir schliesslich zu Rembrandt selbst durch. Was wir hier so stark empfinden, ist doch schliesslich ein Leben, das in Rembrandt einen Widerhall fand, und mit dem er seine Menschen irgendwie selbst erfüllt, weil jetzt bei ihm diese reiche, natürliche Menschlichkeit durchbricht. Bei diesem völligen Durcherleben eines solchen Charakterkopfes gelingt ihm schliesslich auch nur, was ihm wahlverwandt ist. Das Gesicht, auf dem sich weniger ein einfaches, unreflektiertes Lebensgefühl ausdrückt, als die Verfeinerung geistiger intellektueller Kultur, bleibt ihm fremd. So mag ihm das kühle, gelassene, aber besonders um den beredten Mund und unter den Augenwinkeln sehr fein differenzierte Gesicht des Gelehrten nicht recht lebendig geworden sein. Die Kühle und distinguierte Ruhe der äusseren Erscheinung ist ihm bei dem Gelehrten Jan Antonides van der Linden geglückt (Abb. S. 47). Daneben bleibt der Eindruck einer gewissen Steifheit und Leere, als wäre Rembrandt nicht recht dabei gewesen. Man muss den Erasmus von Holbein dagegen halten. Eine andere Gelehrtenradierung, der Advokat Tholinx, zeigt derbere, breitere Züge einer vollsaftigeren Natur. Aber hinter den so unendlich sympathischen Bildnissen des Lutma und Haaring bleibt es weit zurück. Eine Radierung aus dem Jahre 1637 hat man „Nachdenkender junger Mann“ genannt. Aber auch da ist von geistiger Tätigkeit weniger zu spüren als von etwas Schlafmützigkeit. Man glaubt den jungen Mann kränklich, und wie er sich in

die Tücher gehüllt hat, sähe man ihn am liebsten in einer Ofenecke dösen.

Der gealterte Rembrandt ist am überzeugendsten dort, wo er alte,



B. 283. VI. Coppenol (Ausschnitt).

durch ein langes und reiches Erleben hindurch gegangene Männer zeichnet. Es gibt in den Radierungen der fünfziger Jahre auch nur ein einziges Bildnis eines jüngeren Mannes, und er hat es mit zu viel Schicksal be-

lastet. Der junge Haaring erscheint dadurch zu früh gealtert, allzu schnell zum Tode gereift.

So wenig wie jene Überfeinheit geistiger Beweglichkeit mag Rembrandt das gelegen haben, was unter dem Mass seines eigenen Lebensdranges zurückblieb — die Pedanterie und machinale Gleichförmigkeit eines Schreibmeisters. An dem Bilde des Schreibmeisters Coppenol hat er immer wieder geändert. Da das Gesicht ausdruckslos blieb, versuchte er es mit dekorativen Hinzufügungen, wie des Triptichons im zweiten Zustand. Aber erst viel später, in einer neuen Radierung, dem sogenannten grossen Coppenol, ist etwas Packendes herausgekommen. Man könnte sich denken, dass er zuerst an das Modell gebunden war. Der beigefügte Knabe, das eigentümliche Lokal weisen darauf hin, dass Coppenol in seiner Wohnung Rembrandt gesessen hat. Dabei ist Rembrandt vielleicht über das lederne, wenig durchfurchte Gesicht nicht hinweggekommen. Der grosse Coppenol ist im Gegensinn gegeben, also vielleicht nach diesem Blatt gezeichnet, so dass nur die grossen Züge für die Ähnlichkeit aus ihm entnommen wurden. Im übrigen konnte Rembrandt — vom Modell entfernt — aus sich jene prächtige Charakterisierung der lebhaften Augen und des halb fröhlich, halb trotzig, spöttisch zusammengedrückten Mundes und der eingezogenen Nüstern hinzutun.

Dazu kommt in diesen ganz späten Jahren noch einmal ein Stilwandel, oder besser ein Wachsen. Der Vortrag wird ganz gross, ganz breit, und dafür passen die glatten, grossen Flächen besser als die zuckenden, feinen Risse bei Haaring und an den Augen des Lutma. Der grosse Coppenol wirkt weniger sprühend als jene, aber sehr mächtig, und beschliesst nicht unwürdig die Reihe der Porträtradierungen.

Wir brauchen bei der Porträtentwicklung nicht bei den Menschen stehen zu bleiben, sie wiederholt sich, wenn wir eine Stufe hinabsteigen zu den Tieren. Nur müssen wir die Zeichnungen dazu heranziehen. 1637 der Elefant (Zeichnung in der Albertina in Wien) — ein Dickhäuter, sehr viel Oberfläche, die Augen versteckt. Das Charakteristische dieser vielfältig zerklüfteten, verschrumpelten Oberfläche hat Rembrandt gereizt. Aus den vierziger Jahren ein Hund, eine Radierung. Er hat sich sehr artig im Kreis zusammengelegt, von seiner Hundenatur möglichst wenig zu zeigen und dem Künstler sein weiches Fell für eine Helldunkelstudie zu bieten. Man hat dies Blatt Rembrandt absprechen wollen, weil es zu fein behandelt ist. Gegenüber den Kötern der dreissiger Jahre ist dieser Hund sehr distinguiert und manierlich geworden. Aus den fünfziger Jahren ein Löwe, eine Prachtzeichnung (Albertina, Wien). Mit wenigen Strichen



B. 107. II. Der heilige Franziskus. 1657.



sind die Formen umrissen. An dem malerischen Reiz des Felles und der Mähne geht der Künstler vorbei. Er will die Psyche dieses Tieres, das Leben, und so geht eine innere Spannung durch diesen muskulösen Körper von dem Hinterteil in der kraftvollen Rückenlinie aufwärts zu dem höchst energischen Nacken. Der Hauptakzent liegt dort, wo das Raubtier seinen Charakter entfaltet, am Maul, das über den zum Halten der Beute bestimmten Pranken gähnt.

Und noch eine Stufe tiefer, zur pflanzlichen, vegetativen Natur, zu den Bäumen. Die jungen Jahre waren dieser subtileren Psychologie, die zu verstehen man mehr aus dem Eigenen hinzutun muss, offenbar nicht günstig. Es gibt keine radierte Baumstudie aus den dreissiger Jahren. Aus dem Jahre 1648 ein Blatt — der heilige Hieronymus an einem Weidenstumpf sitzend. Diese alte Weide ist erstarrt und gibt nur noch ihre Flächen her für farbige Wirkungen. Erst im heiligen Franz aus den fünfziger Jahren — man muss den ersten Zustand sehen — ist ein Baum im Zentrum des Bildes, ohne farbigen Reiz der Oberfläche, aber mächtig, voll Saft und trotzig durch die Landschaft dringend, sich Raum schaffend wie ein Riese. Es sind Urkräfte, die hier von Rembrandt gefühlt und verstanden sind.

Man hat den alten Rembrandt den Maler des Geistes, der Seele genannt — ich möchte am liebsten das Wort „Leben" dafür setzen, Leben — nehmt alles nur in allem — und so verstanden, wird man dieses Endigen beim ganz Natürlich-Vegetativen kaum als ein Hinabsteigen empfinden.






Spes mea Christus: Iohannes Cornelij Sylvius. Amstelodamo-bat: functus SS. Minist: aõs 45. et 6. menses. In Frisiâ,
6. Amstelodami aõs 28. et 6. menses, ibidemq obijt aõ 1638. 19. Novembr. natus aõs 74.

Cuius adorandum docuit Facundia Christum.
Et populis veram pandit ad astra viam.
Talis erat Sylvî facies. audivimus illum
Amstelÿs isto civibus ore loqui.
Hoc Frisÿs præcepta dedit; pietasq. severo
Relligioq. diu vindice tuta stetit.
Praluxit. veneranda suis virtutibus. ætas.
Erudytq. ipsos fessa senecta viros.

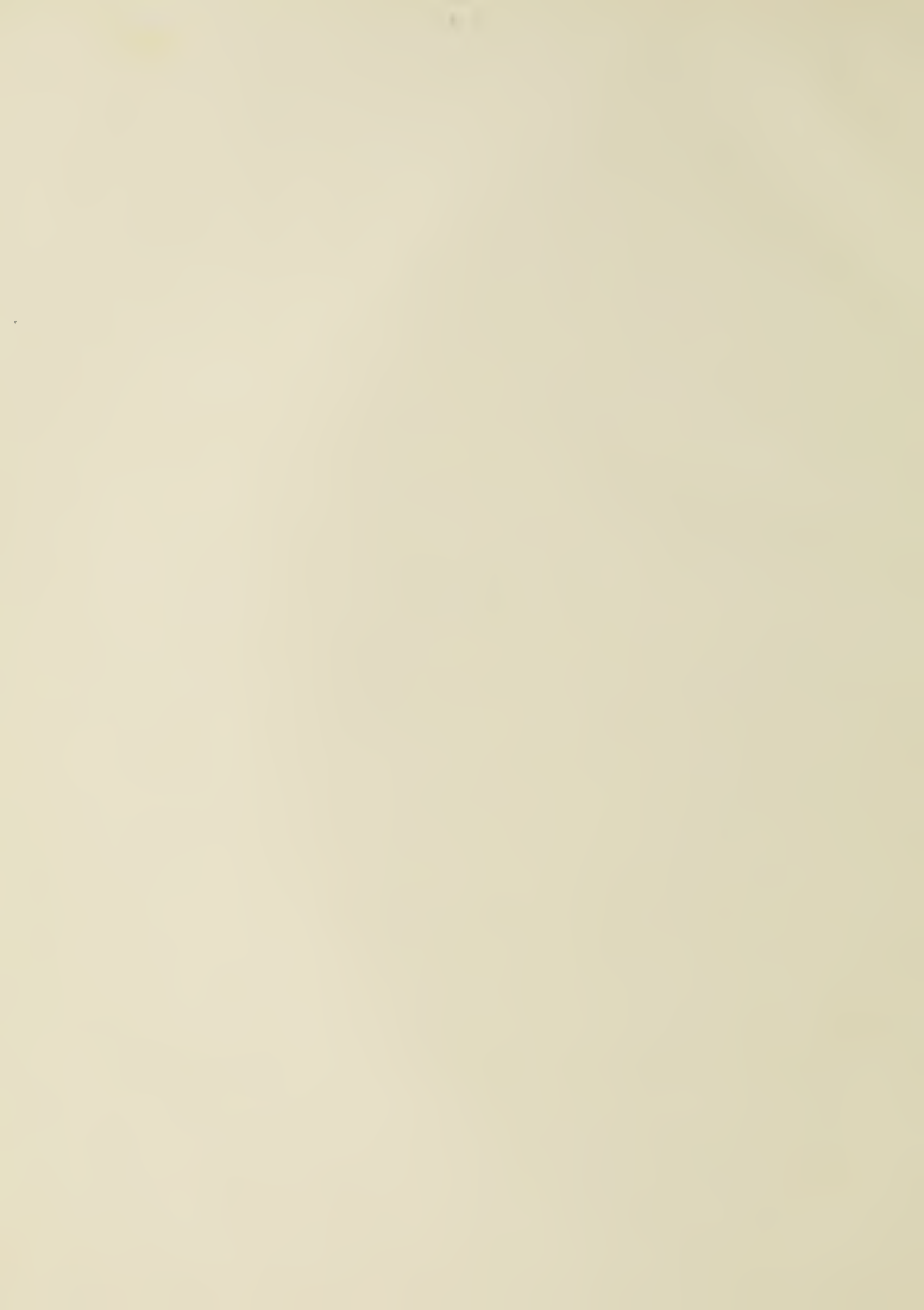
Simplicitatis amans fucum contempsit honesti.
Nec sola voluit fronte placere bonis.
Sic statuit: Jesum vita meliore doceri
Rectiûs. et vocum fulmina posse minus.
Amstela. s ren xtincti. qui condidit urbem
Moribus. hanc ipso fulsit ill. Deo.
C. Barlæus.

Haud ampliûs deprædico illius dotes.
Quas æmulor. frustraque persequor versu.
P. S.

B. 280. Jan Cornelis Sylvius. 1646.



Der Erzähler





B. 42. Der blinde Tobias. 1651.



Der Erzähler.



B. 316. II. Rembrandt, lachend.

Wenn wir von den Porträts zu den szenischen Darstellungen übergehen, so werden wir von vornherein glauben, eine gleiche Entwicklung zu finden. Auch hier, wo es sich um einen Menschen im Affekt oder um eine Gruppe von Menschen in irgendeiner Situation, Beziehung oder Stimmung handelt, ist die Aufgabe des Künstlers eine Art von Porträtieren, von Wiedergeben und Zurechtsetzen, und hat sich der ganze Mensch, der ethisch wertende irgendwie mit dem Inhalt auseinanderzusetzen. Die künstlerische Auffassung und ihr Reifen lernen wir am besten kennen, wenn wir ein Thema durchverfolgen, das nicht von vornherein ein starkes Gefühlsmoment zu enthalten braucht — das des Redners, und indem wir immer mehr Personen als Zuhörer heranziehen, komplizieren wir die Aufgabe für den Künstler.

Zunächst das Monologische — der Beter. Es gibt einen betenden Hieronymus aus dem Jahre 1632 (Abb. S. 60). Er kniet, sehr porträtmässig von dem weissen Hintergrund abgehoben. Die ganze Figur hat etwas krampfig Zusammengezogenes, die Arme mit fest verschränkten Händen sind emporgehoben, an die Brust gepresst, der Kopf emporgereckt und die Augen aufgeschlagen. Der Affekt entladet sich in einer heftigen äusseren Aktion. Hieronymus dreht den Kopf ein wenig aus dem Bilde heraus, dorthin, wo die Leute und die Betrachter kommen. Noch ein klein wenig mehr, und es wäre Theater.

Aus den vierziger Jahren gibt es bezeichnenderweise keinen betenden



B 101. III. Der heilige Hieronymus im Gebet, emporblickend. 1632.

Hieronymus, nur einen, der abseits an einem Weidenstumpf liest. Aus dem Jahre 1645 existiert ein kniender Petrus, auch reuiger Petrus genannt (Abb. S. 63), aber es ist unmöglich, dem unangenehmen Dickschädel irgendeine Gemütsbewegung anzusehen. Er präsentiert in der Linken einen Schlüssel, seht, ich bin Petrus — das ist alles.

Dann aber König David betend (1652), ein Nachtstück, im dunklen Schlafgemach. Der Körper ist entlastet, die Arme auf den Bettrand, der Kopf auf die Hände gestützt. Die Figur ist ganz vom Rücken gesehen, der Kopf überhaupt nicht ausgeführt — alles, was von Innigkeit und Stimmung sich offenbart, bleibt Andeutung, verhalten, aber deshalb so spannend und innerlich. Die Kunst des alten Rembrandt, Rückenfiguren sprechen zu machen, findet hier ein packendes Beispiel.

Ein Zwiegespräch. Es gilt, eine Beziehung zwischen zwei Personen herzustellen und zu differenzieren, Reden und Hören. 1634



B. 41. I. David betend. 1652.





B. 96. Der reuige Petrus. 1645.

Christus und die Samariterin (Abb. S. 64). Eine Ruine mit Gewölben und Durchblicken, vorn ein Brunnen. Christus sitzt mit hochgestelltem linken Bein auf dem Brunnenrand und hält sich mit dem linken Arm im Gleichgewicht. Das sieht sehr momentan aus, aber auch unruhig und würdelos. Er redet und streckt dazu den rechten Arm vor, als ob er im nächsten Moment vorstossen wolle und seiner Zuhörerin unter die Augen fahren. Die Samariterin mochte Rembrandt auch nicht einfach stumm

dastehen lassen, er lässt sie sich noch mit der Kette des Brunnens beschäftigen, als ob sie schöpfen wolle oder eben aufhöre.

1645 Abraham und Isaak im Gespräch. Steif, vertikal stehen Vater und Sohn nebeneinander. Der redende linke Arm des Vaters



B. 71. I. Christus und die Samariterin, quadratisch. 1634.

mit dem weisend erhobenen Finger schiebt sich als eine dritte Vertikale zwischen sie. Diese Gebärde hat etwas Nichtssagendes -- gib acht, — ja in der runden Biegung des Armes und der Gradlinigkeit der Hand etwas Schönredendes. Überhaupt liegt etwas erkältend Regungsloses in diesem Nebeneinander von lauter senkrechten Linien. Auch in den Gesichtern — das des Knaben ist stark beschattet — verrät nichts,



B. 70. I. Christus und die Samariterin. 1658.



dass der Vater vor dem Moment steht, wo er seinen eigenen Sohn opfern soll. Abraham selbst ist ein vornehmer Mann mit angenehmen, milden Zügen. (Abb. S. 187.)

Das Jahr 1648 bringt auch hier eine Wandlung. In einer Synagoge (Abb. S. 215) haben sich zwei alte Juden in einen Winkel zurückgezogen, um zu disputieren — für dies Jahr der Objektivität das bezeichnende Thema. Der eine redet mit der Hand, die dem anderen immer fast im Gesicht sitzt. Der andere horcht mit erregten Zügen und redelüsternen Augen und Mund. So prachtvoll ist selten gemauschelt worden.



B. 88. Christus in Emmaus, klein. 1634.

Ganz spät, 1658, hat Rembrandt dann noch einmal das seelisch tiefere Thema der Samariterin wiederholt (Abb. S.65). Christus sitzt, zur Hälfte von einer vorspringenden Steinplatte verdeckt. Nur der obere Teil, der Kopf wird recht sichtbar. Die Arme liegen ruhig auf, und nur der Kopf und die Augen gehen nach vorn, mit einem merkwürdig magnetischen Blick. Die Frau hat denn auch alle Arbeit vergessen, regungslos mit übereinandergelegten Händen steht sie vor ihm. Alles ist beruhigt, auch in der Architektur, nur das unsichtbare Fluidum seelisch-innerlicher Beziehung lässt sich fühlen. Eine Handzeichnung in der Albertina gibt bei der Hörenden noch Vollkommeneres, ein junges Mädchen, das mit vorgebeugtem Kopf die Worte trinkt. Die eine Hand hält sich am Saum des Halsausschnittes, der ganze Körper fällt leise nach vorn, unwiderstehlich von dem Mann dort angezogen.

Ein Trio. Tres faciunt collegium. Bei Dreien beginnt schon das Darstellungsproblem der Menge, es gilt über-, unter- und zusammenzuordnen. Auf einer Radierung der Emmauspilger 1634 sitzt Christus mit den beiden

Jüngern am Tisch und ist eben dabei, sich zu erkennen zu geben. Er, die Hauptperson, sitzt an der Seite, durch nichts — es sei denn den Heiligenschein — vor den beiden anderen herausgehoben. Er spricht jetzt, aber im nächsten Augenblick kann ein anderer an die Reihe kommen. Der Moment ist einer der für die Frühzeit charakteristischen Übergangsmomente, mit der Betonung des Äusserlichen und Trivialen. Er bricht mit pathetisch vorgestreckten Armen das Brot. Von den erschrockenen Jüngern hält einer inne im Schneiden des Geflügels auf dem Tisch, der andere, dem es einfällt, dass es hier zu beten gilt, nimmt gerade die Hände zusammen. Ein räudiger Hund schnuppert nach dem Braten. Auch Entsetzen und Staunen sind mit Übertreibung als heftiger momentaner Affekt in den Gesichtern der beiden Alten ausgeprägt. Es sind rohe, ja widerliche Physiognomien. Christus ist der des jugendlichen Rembrandt, wie schon auf dem Blatte der Samariterin mit der hohen Stirn, der gebogenen Nase, dem spitzen Kinn und den auf die Schulter wallenden Haaren.

1654 hat Rembrandt diese Darstellung selbst kritisiert. Auf einem vierfach so grossen Blatte wiederholt er das Thema, schon im Format grosszügiger. Christus sitzt allein an der Breitseite des Tisches in der Mitte des Bildes, ganz en face, so dass der Betrachter zunächst ganz von dem Eindruck seiner Person hingenommen ist. Er hat gesprochen, und die Hände liegen ähnlich wie auf Leonardos Abendmahl ruhend, das Gesagte bestärkend auf dem Tisch. Die Figur breitet sich aus zum Dreieck, geometrisch, monumental. Die beiden Alten sekundieren, je einer seitlich am Tisch, beide im Profil, aber durch die Symmetriestellung ganz zur Einheit sich verbindend. Der zur Rechten grobschlächtiger, wie ein Kellermeister, begnügt sich mit der Gebärde des Staunens und überzeugt sich durch einen prüfenden Seitenblick, der zur Linken ist aufgesprungen, er zweifelt keinen Moment, die Hände liegen schon betend zusammen, und ein ausserordentlich sympathischer Greisenkopf, den ein schwieriges Leben geadelt zu haben scheint, sieht in Rührung und Kaum-Fassen-Können vor sich hin. Die Stimmung ist die bleibende, nachhallende nach der Erkennung. Hier schon bei dieser stimmungsgetränkten Szene lässt Rembrandt die Gefühlstöne nach vorn ausklingen in einer vierten Figur, dem Kellerjungen, der zur Treppe hinabgeht und nur etwas verwundert auf den sonderbaren Fremdling am Tisch sieht. Auch der Hund fehlt nicht, ist aber diskret im Schatten versteckt. In den Linien und Flächen hat sich alles gerade und glatt gelegt. Es ist äusserlich alles ruhig.

Die Volksversammlung. Schon in den Emmauspilgern von 1634 zeigte sich als eine Eigentümlichkeit des jungen Rembrandt, jedem der



B. 87. I. Christus in Emmaus. 1654.



Beteiligten irgendeine besondere Beschäftigung zu geben. Als ein eifriger, nachdenklicher, aber noch ungeschickter Regisseur möchte er jede Figur bewegt und interessant erscheinen lassen, damit es keine toten Punkte in der Darstellung gibt. Man kann sich denken, welch Tohuwabohu bei diesem Verfahren herauskommt, sobald es sich um eine grosse Menschenmenge handelt. Wir haben keine Radierung eines Redners vor einer Menge, aber die Berliner Grisaille der Johannispredigt, die sehr gut eine Vorlage für eine Radierung hätte sein können, hilft hier aus. Was an Figuren und Kostümen seinem Gedächtnis zur Verfügung stand, hat er hier zusammengehäuft. Sämtliche Weltteile haben ihren Beitrag geliefert. Indianer und Inder, Mohren und Europäer, Juden und Christen, Männer jeglichen Alters, Frauen und Kinder wirbeln durcheinander. Sie sitzen und stehen, hocken, liegen und reiten. Pferde, Kamele, Hunde, Affen und Papageien gibt es zu sehen — in einer mit phantastischer Architektur und reicher Vegetation besetzten Hügellandschaft.

Der Prediger steht ziemlich hoch, stark, ja porträtmässig isoliert, ein fanatischer jugendlicher Mann im Büssergewand, der magere Kopf reckt sich vor auf einem dürren, sehnigen Hals. Der rechte Arm ist in heftiger Gebärde ganz ausgestreckt, die linke Hand beteuernd auf die Brust geworfen. Man hört, wie sich der weitgeöffnete Mund in dem blassen Gesicht überschreit.

Aber er donnert ins Bild hinein, der Betrachter kommt ihm von der Seite nahe und hört ihn erst undeutlich. Wenn er bei den umgebenden Leuten sich über den Sinn der Worte belehren will, so findet er nicht so leicht eine Antwort. Da sind allerhand selbständige Gruppen, und belustigende Szenen mit eigenem Interesse spielen sich ab. Kinder, die um Trauben raufen. Eine Mutter, die ihr Jüngstes besorgt. Kinder, die spielen. Drei Männer im Disput. Eingeschlafene. Fast ganz spät kommt man zu dem Kreis der mit verzerrten Gesichtern Zuhörenden. Rembrandt hat noch nicht den Gedanken einer von einem einzigen Affekt beseelten Masse erfasst. Wie ein Reporter hat er sich gefragt, was bei einer solchen Gelegenheit alles los sein könnte, eine Stimmung mitzuteilen lag nicht in seiner Absicht, weil er selbst sie nicht fühlte. Er ist nur von aussen, zufällig, ohne innere Nötigung, an diese Szene herangetreten.

Von Radierungen nimmt in den 40er Jahren das Hundertguldenblatt (Tafel S. 76/77) ein ähnliches Thema auf. Wenn von Rembrandt als dem Maler der Seele die Rede ist, so meint man dieses Blatt. Man beruft sich dabei auf den Zug von Jammergestalten, der aus dem Torweg zur Rechten in schwer übersehbarer Zahl hereinströmt. Ganz vorn sieht man eine Frau auf Stroh gebettet, mit Mühe den Arm erhebend; eine andere flehend, die dritte knieend, betend. Ein Krüppel auf Krücken, ein Ehepaar, der alte

kranke Mann von der Gattin geführt; hinten eine Frau liegend und vorn ein Mensch auf einer Schubkarre gebettet — eine Frau weist auf ihn. Siechtum, Elend in jeder Form, das um Erlösung bettelt. Aber merkwürdig, dort, wo das Heil zu erwarten ist, kommt der Zug ins Stocken. Christus wendet sich ab von denen, die seiner am dringendsten bedürfen. Es besteht so gar keine Verbindung zwischen dieser Schar und dem, der dort erhöht an der Rampe steht.

Christus wendet sich einer Frau zu, die, ein Kind auf den Armen, ihm entgegenschreitet. Weiter vorn zupft ein kleiner Knabe, ein netter Krauskopf, die Mutter, die noch ein kleines Kind im Arm hält, am Gewand, damit sie der anderen Frau nachgehe. Diese vorangeschrittene Frau will ein Mann mit einem Sokrateskopf neben Christus zurückhalten. Christus aber streckt ihr den Arm einladend entgegen. „Lasset die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht.“

An der Wand eine neue Gruppe, vorgeneigte Köpfe, die auf etwas hören, ein Jüngling sitzend und ergriffen den ganz benommenen Kopf stützend, darüber Männer, die stehen und ganz Ohr sind, einer mit gefalteten Händen und symphatischem Gesicht ist ganz versunken. Neben ihnen auf der Balustrade spinnt sich eine Diskussion über eben Gehörtes an, eine Gruppe, die auch sehr für sich behandelt ist, aber wohl mit jenen ersten zusammenzubringen ist, als die der Zweifler und Besserwisser. Von diesen Leuten aus erwartet man einen Redner, der tiefe und befremdende Worte gesprochen hat, erwartet man eine aufrührende Predigt.

Die Mittelgruppe, das Kindheitsmotiv, mutet danach wie eine Episode an. Das Blatt hiess früher und die längste Zeit „die grosse Krankenheilung“. Erst in letzter Zeit hat man betont, dass es die Worte illustriere: „Lasset die Kindlein zu mir kommen.“ Für ein Blatt, das ganz auf Inhalt, Herzenswärme, Seele abgestellt ist, spricht es nicht, wenn so der Kern des Vorganges unklar bleibt, und die Handlung in vielfache, sich widersprechende Gruppen auseinanderfällt. Die Komposition zeigt Risse und Sprünge, die schon schliessen lassen, dass es nicht das einheitliche, drängende Gefühl war, das sie eingegeben hat. Es gibt aber eine Stelle im Bilde, an der wir eine Naht aufweisen können, die uns zeigt, dass sich auch zeitlich während der Arbeit an dem Plan manches verschoben hat.

Christus lehnt sich an ein Gemäuer, an dessen Schmalseite eine Frau mit hocherhobenen Armen und zusammengelegten Händen steht. Die Gestalt und diese Arme werfen einen kräftigen auffallenden Schatten auf das Gewand Christi. Die Frau steht aber so nahe an der Mauer, dass deren nach vorn gekehrte Schmalseite den Schatten aufnehmen müsste, wie sie es in der Tat auch tut. Also zwei Schatten, von denen

Die Predigt Johannis des Täufers (Berlin).



B. 49. II. Die Darbringung im Tempel. Breitformat (verkleinert).

nur der eine motiviert ist. Der unmotivierte auf dem Gewande müsste sich zum mindesten auf der Mauer fortsetzen, statt wie jetzt von der scharfen Kante, die das Gewand mit der Mauer bildet, halbiert zu sein. Diese Kante, die sehr hart und bestimmt an dem Gewand ansetzt, würde dann verhüllt sein, wie man überhaupt erwarten sollte, dass der Stoff sich dort stärker nach der Tiefe zu runde und eine verdunkelte Höhlung bilde. Alle Inkonsequenzen sind aber ohne Rest erklärt, wenn wir uns vorstellen, dass die Mauer erst später hinzugezeichnet, also drangesetzt ist, und der Schatten nicht dann erst entworfen, sondern aus älterer Darstellung stehen gelassen ist. Wenn früher die Figur frei stand, so konnte auch der Schatten nur so weit reichen als die Figur und ihr Gewand, wie er es auch jetzt noch tut.

In gleicher Höhe mit dem oberen Abschluss des Gemäuers bemerkt man auf dem Gewand unmotivierte Striche, die sehr wohl Reste einer alten Darstellung sein können, etwa eines Kopfes. Der Hintergrund ist sehr unklar, doch ahnt man, dass dort Wölbungen, Höhlungen hineingehen. Denken wir uns also die Mauer fort, die Stufe, auf der Christus steht endigen, so würden wir vermuten, es stehe dahinter noch jemand und zwar tiefer als Christus jetzt, und es ginge dort hinten in einen Gang hinein.

Diese Vermutung gewinnt festere Gestalt, wenn wir ein unvollendetes, undatiertes Blatt aus der Wende der dreissiger und vierziger Jahre heranziehen, die Darbringung im Tempel. Wir haben dort an der rechten Seite eine Gruppe von Leuten, davor zwei knieende Figuren, und zwar am meisten der Mitte zu eine vom Rücken gesehene knieende Frau. Denken wir uns diese etwas von der Menschengruppe abgerückt, das Ganze auf die andere Seite übertragen zum Gegensinn, so haben wir im grossen und ganzen das Thema der linken Seite des Hundertguldenblattes. Es hindert nichts, anzunehmen, dass für die Komposition der linken Seite Rembrandt sich im grossen an dieses Blatt gehalten habe, oder bei diesem an das Hundertguldenblatt, zumal auch das Motiv des Darbringens eines Kindes und weiter hinten das eines Jungen, der eine Frau am Mantel hält, auf beiden Darstellungen vorhanden sind. Auf dieser Tempeldarbringung haben wir aber diese Stufe, die hinten abgeschnitten ist. Es geht dort hinunter und in einen Gang hinein, in dem eine Flut von Personen aus der Tiefe und in die Tiefe wandeln. Es ist schon von anderen bemerkt, dass die Figurenkomposition des Hundertguldenblattes aus dem Ende der dreissiger Jahre stamme. Auch auf anderen Blättern dieser Zeit, auf denen Menschen sich ansammeln, wie der Johanneshinrichtung (Abb. S. 200) haben wir den von einer Menge durchströmten Gang. Das wird

auch hier der ursprüngliche Plan gewesen sein, vorn eine Ansammlung von Menschen, hinten ein Gang, aus dem die Menschen strömen, und dem hinzugefügt dann der Menschenstrom, der aus der Seite hervorquillt. (Auf der Tempeldarbringung kamen nur zwei Männer aus der Seite heraus.) Dieses Sich-Begegnen zweier Menschenströme aus der Tiefe und der Seite ist aber das Thema der Nachtwache (1642). Wir vermuten, der erste Entwurf — ganz gleich wie weit er gediehen war, ging gar nicht so sehr auf einen seelischen Kern der Handlung, als auf die Darstellung einer reichen durcheinanderquellenden Menge. Das Gewühl an sich, das objektive, kühle, aber künstlerisch ausserordentlich interessante Thema einer richtungslosen, verschlungenen Menschenmenge hat ihn gereizt. Wenn man Rembrandt vorgeworfen hat, er habe keine Studien für die Nachtwache gemacht, so kann das nur noch für die Einzelfiguren gelten. Das Ganze, das Ensemble lebte offenbar schon in ihm, ehe er den Auftrag jener Massenporträtierung bekam. Woher es kommt, dass jene Tempeldarbringung nicht vollendet ist, dass das Hundertguldenblatt so nicht ausgeführt ist, ist schwer zu sagen. Vielleicht erlaubte ihm das kleine Format nicht, die Figuren so tief ins Bild hineingehen zu lassen und doch jede Figur räumlich zu isolieren, Luft um sie herum zu lassen, damit sie nicht aneinander kleben. Und es mag ihm jener Auftrag der Nachtwache so willkommen gewesen sein, weil er hier mit lebensgrossen Figuren die „durchlöcherte“ Komposition schaffen konnte, die ihm vorschwebte.

Sehen wir uns die Gruppe der Kranken unbefangen, an und sind wir ehrlich, so müssen wir auch dort zugestehen, dass es mehr die äusseren Gebärden des Elends sind als der Ausdruck inneren Leidens. Es sind Typen aus dem Vorstellungsschatz, den sich der junge Rembrandt gesammelt hat, und zum grossen Teil noch mit der Roheit und dem Stumpfsinn behaftet, den der äusserliche junge Rembrandt diesen Elenden lässt. Es fehlt ihnen das durch das Leiden Erzogene. Dann auch ganz empfindungslose Motive, die schattenwerfenden, aufdringlich erhobenen Hände der Frau (an die schattenwerfende Hand des Hauptmanns in der Nachtwache erinnernd), die rund und eingehend modellierte knieende Beterin, die ganz empfindungslos gebaut ist, die aufdringliche Verkürzung des Mannes auf der Bahre (wie die Partisane des Leutnants in der Nachtwache), alle zeigen vielmehr das Bemühen des Künstlers räumlich zu werden, auseinander- und zurückzuschieben. Die Figur des korpulenten Mannes am linken Rand ist von gleichem Schlage. Vordergrundsrüpel sagen die Maler dazu. Nur in dem Ehepaar klingen tiefere, rührende Gefühlstöne an, besonders bei der Frau, wie sie den Mann unter dem Arm und an der Hand hält.





B. 74. II. CHRISTUS DIE KRANKEN HEILE



Druck v. A. Frisch, Berlin

), GENANNT DAS HUNDERTGULDENBLATT



Es ist für die vierziger Jahre bezeichnend, dass Rembrandt als entscheidenden Handlungsmoment die harmlosere Szene der Kinder ausführte — vielleicht entgegen dem Gefühl des Betrachters. Ein für den seelischen Gehalt des Blattes begeisterter Betrachter empfand treffend, dass in der Gruppe der Gebrechlichen einige wie die Ungeduld oder wie ein Vorwurf daständen. Das Motiv des laufenden Knaben, der die Mutter mitzieht, ist sehr hübsch, wiegt aber doch recht leicht.

Christus selbst ist durchaus der vornehme Mann mit dem länglichen, schmalen Gesicht. Lässig, das linke Bein entlastet, steht er an die Brüstung gelehnt. Das Gewand fällt in einem eleganten Wurf mit feinen, fast nervösen Brechungen zu Boden. Man denke an Ähnliches bei dem grössten Dekorationsgenie Tiepolo. Seine Bewegungen haben etwas wohlig Rundliches; die Hände spreizen sich nicht wie bei Johannes, sondern legen sich gewölbt und leicht auseinander. Christus wechselt in der Gebärde, ein Arm geht hinab, der andere beugt sich aufwärts; es ist der klassische Kontrapost, schön und interessant. Man stelle sich nur einmal vor, man strecke jemandem die Arme zum herzlichen Empfang entgegen und fühlt sofort, wie beide Arme in gleicher Weise nach vorn gehen. Das wäre die von der Empfindung eingegebene Gebärde gewesen.

Das Hundertguldenblatt ist ein unendlich reiches Werk. Von einer Fülle von Typen und Gebärden, einer reichen Skala von Ausdrucksmöglichkeiten und Beziehungen, reich in der Räumlichkeit, in der Bewegung und in reinen Darstellungsproblemen, wie den Verkürzungen, der rundlichen Modellierung, der räumlichen Auseinanderschiebung an der Gruppe der Kranken, die uns in die Zeit der Anslo-Radierung hineinführen (1641). Schliesslich reich an Fragen und Rätseln, und das grösste darunter, dass bei aller Fülle und dem Widerstreit der Motive das Blatt so ganz einheitlich, ganz gesammelt erscheint. Hier dringen wir nun zu der endgültigen Gestaltung eines Entwurfes vor, der in der Szenerie aus dem Ende der dreissiger oder Anfang der vierziger Jahre stammt. Rembrandt hat seine Licht- und Schattenmassen über die Gruppe ausgegossen und den anfangs im Freien gedachten Vorgang im Sinne eines Porträts wie des Six zu einer auf Licht und Schatten, auf Helldunkel gestellten Interieurszene umgewandelt, in der die Personen vom Raum und seiner Stimmung verschluckt werden. Diese Lichtbehandlung ist das Werk der späten vierziger Jahre. So fasst das Blatt alles zusammen, was die Empfindung und künstlerische Arbeit Rembrandts in diesem Jahrzehnt ausmacht. Die künstlerische Arbeit aber ist stärker als die Empfindung.

Das im Hundertguldenblatt nicht zur Geltung gekommene, seelisch tiefere Thema von Christus, dem Erlöser, dem Heiland, etwa im Sinne der Bergpredigt, hat Rembrandt nicht ruhen lassen. Als ob es etwas

gut zu machen gelte, hat er es in einem kleineren, weniger prachtvollen, aber unendlich tieferen Blatte wieder aufgenommen. Er hat ganz den Chorus der Kranken mit den äusserlichen Gesten des Leidens, der körperlichen Gebrechlichkeit aufgegeben und nur die linke Gruppe, die zuhörende oder in Erregung über Gehörtes begriffene verwendet, indem er die beiden Etagen auseinanderlegte. Auf der linken Seite hat er die obere, die kritisch erregte Gruppe, aber in ganzen Figuren wiedergegeben, die letzten in der Tiefe sich verlierenden Köpfe sogar wörtlich übernommen. An sie schliesst sich unmittelbar Christus an; auf die andere Seite hat er die Terrasse mit den Personen darunter herübergenommen, und auch den Jüngling, den feinen Kopf mit der spitzen Mütze und eine Frau mit einem Kind im Arm wiederholt. Das Blatt, das dies enthält, ist der predigende Christus, genannt „la petite Tombe“.

Man wird zuerst mächtig berührt von der Geschlossenheit und Konzentration dieser Darstellung. Im Mittelpunkt des Bildes und stark aus der Menge herausgenommen steht Christus predigend. Er redet aus dem Bilde heraus, und der Beschauer, der unmittelbar auf ihn zugeht, fühlt den starken Klang seiner Worte. Ringsherum ordnet sich der Kreis der Zuhörer, vorn, wo es offen ist, den Betrachter aufnehmend und ihm den Sinn und die Stimmung dieser Worte suggerierend. Zunächst scheint einem diese Menge von einer einzigen schweigenden und horchenden Seele erfüllt.

Christus hat sich seit dem Hundertguldenblatt und den Darstellungen der dreissiger Jahre gewandelt. Alles in der äusseren Erscheinung dieses Mannes ist schlicht — das Haar liegt glatt gesträhnt, der Bart breit geschnitten, und das Gewand fällt dick und wollig, den vornehmen Fall nach unten durch einen dicken, breit liegenden Wulst unterbrechend. Die ganze Gestalt wird massig und schwer dadurch. Auch der Jünger neben ihm, sein Lieblingsjünger Johannes (?), auf dem Hundertguldenblatt mit krausen Locken im verbrämten Samtmantel, sitzt hier zusammengekauert in einfacher Tunika, mit glatt gescheitelten Haaren. Christus ist überhaupt ein anderer Typus — das Gesicht ist breit, starkknochig, der niedersächsische Menschenschlag, ein Mann aus dem Volke, dem es schwer wird zu sprechen. Die mitleidende und tröstende Neigung des Kopfes muss die Worte begleiten. Die Arme, starke, muskulöse Arme, geben sich nicht mehr Mühe in der Gebärde zu wechseln. In scharfer Knickung sagen sie beide dasselbe mit einer stockenden, aber wuchtigen Sprache.

Erst wenn es einem allmählich gelingt, sich dem Eindrucke dieser Persönlichkeit zu entziehen, bemerkt man, wie unter den Zuhörern die

B. 67 Christus lehrend, genannt La petite Tombe.



eine Schar sich aufrecht hält, weniger von der Last des Gehörten bedrückt wird als jene andere gelagerte Gruppe. Man sieht empor an jenen würdigen, stolzen Männern und bemerkt, dass es die Vornehmen und Gebildeten sind, die Pharisäer und Saduzäer. Ein Mann mit Tonsur ist darunter. Hinten rümpft ein alter Dickschädel die Nase, als ob die Worte, die er hört, ihm übel rochen. Vor ihm steht ein korpulenter Herr, ganz kühl und sachlich, wie ein Ortsschulze, der im nötigen Moment die Versammlung aufheben wird. Einer kraut sich mit dem Daumen am bärtigen Kinn, er weiss nicht recht, was er davon halten soll. Dem neben ihm gibt es doch recht zu denken. Einer aber sitzt auf der Plattform, stützt den Kopf, um gut zu hören und steckt die kritisch spitze Nase vor. Es sind feine geistige Gesichter — diese drei.

Christus aber wendet sich zu den anderen, den Mühseligen und Beladenen und den geistig Armen.

An der Wand sitzen zwei Greise, im tiefsten Ergriffensein. Einer hat die Augen halb geschlossen, wie in eine andere Welt entrückt. Davor der rührend gebeugte Rücken eines langbärtigen Alten, der den Kopf vorstreckt, die Worte einzusaugen. Das Erschütterndste aber jener Mann mit den abgehärmten Zügen, der ganz zusammen gesunken ist, die Hand an den Mund hält, und dessen Augen ganz weit geworden sind. Regungslos verharren sie alle, als ob alle äusseren Organe abgestorben, und nur ein unerschöpfliches Mass von Seele und Gemütsbewegung leuchtet in den Gesichtern auf. Rembrandt hat dafür gesorgt, dass wir aus dem Bann dieser von Weihe und Benommenheit erfüllten Atmosphäre wieder herausgelangen. Diese Gruppe setzt sich nach vorn fort in der Frau mit dem Kind auf dem Arm, die nur, vom Rücken gesehen, sehr fest, positiv dasitzt. In dem reizenden Motiv des Kindes, das ahnungslos im Sande spielt, klingt die seelische Erregung leicht und harmlos aus, und wird der Betrachter zur Realität zurückgeleitet.

Die Darstellung ist in allem Äusseren, Bildmässigen sehr ruhig. Überall finden wir grosse Flächen und gerade Linien. Um die strenge Symmetrie und den Ausgleich der Massen durchzuführen, ist der Gruppe der Niedergedrückten der starke Lichtakzent in dem Torbogen beigegeben. Die Gruppen selbst sind linear und durch die Lichtverteilung eng zusammen gebunden. Nie aber ist alle Kunst mehr in den Dienst einer ganz einzigen seelischen Wirkung gestellt.

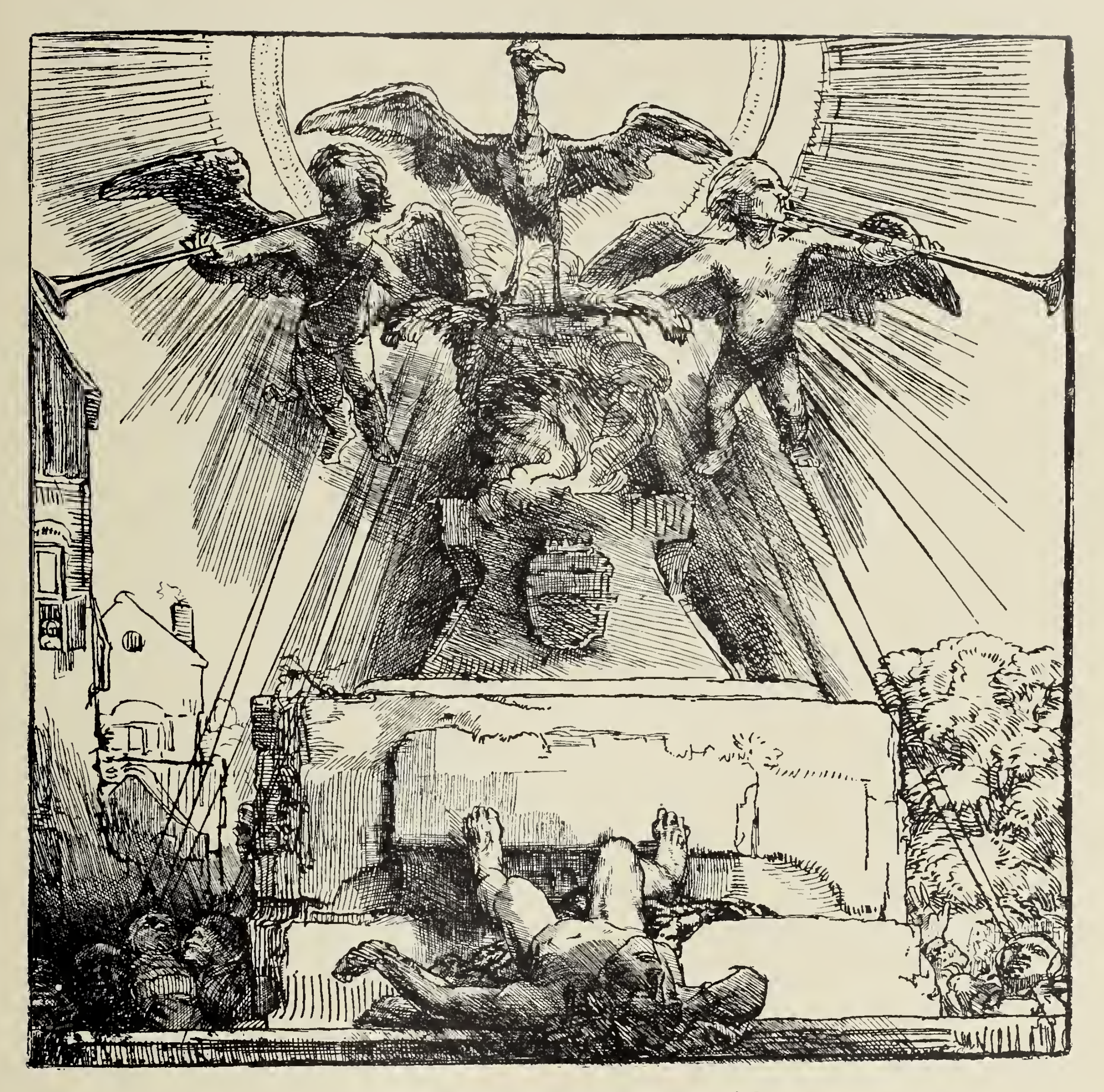
Rembrandt ist nie geistreich. Es gibt nur drei allegorische Darstellungen von ihm, und hier, wo es gilt einen rein gedanklichen, pointierten

Inhalt darzustellen, versagt Rembrandt. Es gelingt ihm nicht, den Gedanken rein herauszuarbeiten, zu abstrahieren. In einer Todesallegorie, „das Liebespaar und der Tod“, ist nichts von Holbeinscher Dramatik zu spüren. In dem „Schiff der Fortuna“ bleibt die symbolische Beziehung versteckt unter einer Fülle lebendig anschaulichen Details, die der junge Rembrandt mit voller Freude an buntem Treiben und reich bewegter Darstellung auf kleinem Raume anhäuft. Vorn ein Triumphator im Lorbeerkranz, der mit dem Pferde gestürzt ist und beide Arme lamentierend von sich streckt. Ein Schiff, von Triton selbst gelenkt; Fortuna bläst ins Segel. Im Schiff vergnügte Schifferknechte, die schmausen und zechen, als ob das Wasser die festesten Balken hätte. Eine Janussäule, deren Marmorkopf die Lebendigkeit eines krausköpfigen Söldlings zeigt, steht vor einem römischen Tempel, dessen Pforten geöffnet werden. Priester schreiten herauf, Menschen knien am Boden händeringend. Schreckt sie der Ausbruch des Krieges, sind es Gefangene vor der Hinrichtung? Jedenfalls werden wir in historische Zeiten zurückgeführt. Das Blatt ist auf das Unglück des Antonius bei Aktium gedeutet worden. Die Darstellung schmückte ein Buch, „Das Lob der Seefahrt“, und dieser Titel scheint den echt holländischen Witz inspiriert zu haben, den Rembrandt sich hier leistet, dass man nämlich auf dem Lande ebensogut, ja eher zu Schaden kommen kann, z. B. auf einem stolpernden Gaul, als auf dem Wasser, wo Triton und Fortuna das Geschick eines holländischen Seemannes in ihre Hand nehmen. Aber die Pointe verliert sich unter dem Vielen, was es hier zu sehen gibt. Darunter etwas bei Rembrandt Seltenes, einen eleganten, auch in Frankreich als charmant beurteilten weiblichen Rückenakt.

Eine Allegorie aus den fünfziger Jahren ist einfacher, im Bildlichen klarer, aber im Gedanklichen unenträtselbar. Ein Marmorpostament, auf dem ein Garbenfeuer brennt. Ein paar Putten, d. h. gar nicht sehr monumental, sondern höchst natürlich gezeichnete Bengels, tragen einen auf einer Stange stehenden, scheusslich ruppigen Vogel über dem Feuer in die Höhe. Am Boden liegt in starker Verkürzung eine gestürzte Statue. Zur Seite Häuser und Köpfe verwundert aufblickender Zuschauer. Gedeutet ist es auf den Sturz des Statue des Herzogs Alba und die Auferstehung der holländischen Freiheit. Der Storch, in Holland ein verehrter Vogel, sei Sinnbild der Demokratie. Eine andere Erklärung geht auf den Friedensschluss von 1648; den Sturz des Kriegsgottes mit Schlangenhaaren, die Geburt des Friedens aus Getreidegarben. „Allegorisches Grabmal“ wird das Blatt genannt, und es könnte wohl den Fall des Leiblichen, Körperlichen bedeuten — der Marmorkörper, die Materie, während die Seele, das Auffliegende von Engeln in die Lüfte

B. 111 II. Das Schiff der Fortuna. 1633.





B. 110. Allegorie, der Phönix genannt. 1658.



gehoben wird. Vorstellungen von „Phönix“, — so heisst das Blatt in Holland — als dem unsterblichen Vogel können diese Darstellung der Seele unterstützt haben. Die bestimmte Beziehung bliebe noch immer fraglich, und im ganzen bleibt der Eindruck wie von einer Parodie auf Form und monumentale Kunst.

Dieses Parodische erscheint uns mehr als einmal in Rembrandts Werk, ohne dass sicher zu entscheiden wäre, ob der Künstler eine satirische, witzige Absicht dabei gehabt hat. So sehr ist es einfach die Folge eines Verfahrens, alles Erzählte möglichst lebendig und gegenwärtig zu geben, indem es durch unmittelbare Anschauungen vom Gedanklichen ins Sichtbare, vom Vergangenen ins Heutige, vom Übergewöhnlichen ins Gewöhnliche versetzt wird. Die augenscheinliche Absicht auf Satire ist für Rembrandtkenner der Grund gewesen, ihm eine Boccaccioszene, „der Mönch im Kornfelde“, abzusprechen. Es ist auffällig, wie er besonders in jungen Jahren sich selbst und seine Familie als Akteure und Statisten in seinen Darstellungen unterbringt, dass man sagen konnte, „die Menschheit war ihm durch seine Familie repräsentiert“. Am stärksten fühlen wir die Veranschaulichung bei mythologischen und religiösen Szenen, Themen, die Rembrandt fast immer ihres parabolischen, ja religiösen und höheren gedanklichen Gehaltes entkleidet zugunsten einer schlicht menschlichen, oft einfachen, ja rohen, oft aber auch sehr tiefen und fein gefühlten Szene, zugunsten einer Umsetzung vom Öffentlichen ins Häusliche könnte man oft sagen. Wie in der holländischen Kunst überhaupt spielt auch das an Familiengeschichten reiche Alte Testament bei Rembrandt die grössere Rolle vor dem gleichnisreichen Neuen. Das Buch Tobias war sichtlich ein Lieblingsbuch Rembrandts. Auch das Visionäre, Phantastische bei Rembrandt hat diese Macht und Überzeugungskraft nur, weil Rembrandt sich auf die Stimmungen und Situationen versteht, in denen der Mensch das Fürchten und Erschauern lernt. Durch seine Kunst des Dunkels und des Lichtes, der Dämmerung und Heimlichkeiten macht er das Übernatürliche so gegenwärtig, indem er weniger das Übersinnliche selbst als die natürlichen Gelegenheiten dazu gibt. Bei der mythologischen Wunderszene, wo Danae Jupiter in Gestalt goldenen Regens empfängt (Abb. S. 91), kann Rembrandt nicht eines menschlich realen Liebhabers entbehren und lässt aus dem Hintergrund den Gott in faunischer Gestalt antanzen. Die Darstellung des ersten Menschenpaares und die Verführung durch die Schlange in der konventionellen Form typischer schöner Aktdarstellungen hat Rembrandt sicher gelangweilt. Er brauchte Handlung und Charakteristik. Für den fortschrittlich gesinnten Holländer war der Ursprung des Menschengeschlechtes aus dem Niedrigeren die gewiesene Vorstellung. So wird Eva ihm zur drallen, dumm-pfiffig blickenden Bauersfrau, der

Adam, halb noch ein Waldmensch, mit trottelhafter Miene und Gebärde abmahnt (Abb. S. 139). Um die Szene recht aktuell zu machen, ist die Schlange ein schnaubender, schnauzbärtiger Drache. Das in Asien liegende Eden ist durch Gewächse, Sonnenschein und einen Elefanten anschaulich gemacht. Oft ist das die Art Rembrandts, die Bibel ins Bild zu übersetzen, alle der Sichtbarkeit zugänglichen menschlichen Züge sich vorzustellen und möglichst wörtlich und realistisch zu übernehmen, in jungen Jahren mehr äusserlich und die Motive häufend, mehr nach der Gefühlsseite hin im Alter. So ist auch das Hundertguldenblatt mit sehr viel Wahrscheinlichkeit als motivreiche Übersetzung des 19. Kapitels des Matthäusevangeliums interpretiert worden, in dem sich für sämtliche Partien des Blattes die Verse auffinden lassen: viel Volks, das ihm nachfolgte. Jesus aber heilete sie daselbst. Ein Disput über Ehescheidung, was Gott zusammengefügt hat, das soll der Mensch nicht scheiden, — die Pharisäer und Jünger sind noch in Diskussion darüber. Da wurden Kindlein zu ihm gebracht. Und schliesslich der reiche Jüngling, der im Sammtgewand zu Jesu Füssen sitzt. Eher geht ein Kamel durchs Nadelöhr, ehe denn ein Reicher ins Himmelreich kommt.

So sehr Rembrandt die Typen für die biblischen Erzählungen oft dem niederen Volke entnimmt, so wenig war dabei das Motiv, alles einfach ins holländisch Moderne umzusetzen. Er dachte sich offenbar in die Vergangenheit zurück, wollte historisch sein, die Lokal- und Zeitfarbe wahren. Aber auch dazu lieferte ihm die Mittel die unmittelbare Anschauung. Nie ist Jüdisches so jüdisch, Orientalisches so orientalisch erzählt worden, weil Rembrandt die jüdischen Typen seiner Umgebung auswendig kannte und das Orientalische an Kostümen, Waffen, Geräten seiner Sammlungen studierte. Zu einer anfangs befremdlichen Darstellung „Besuch der drei Engel bei Abraham“ lieferte ihm eine indische Miniatur die Anschauung orientalischen Wesens und orientalischer Vornehmheit. Gott als würdiger Greis in stattlich fallendem Bart sitzt in orientalischer Art da, die Beine untereindergeschoben, den Kelch mit Wein in der Hand haltend, mit dem Anstand eines erfahrenen Zechers. Neben ihm bärtige Männer, beflügelt — die Engel, die allein in solcher Gestalt für diese Situation die natürliche Begleitschaft bilden. Abraham demütig vor ihnen, die Kanne zum Servieren in der Hand. So wird diese Szene die schönste Darstellung einer Bewirtung, und jeder sieht, dass der Herr, der den Wein wachsen lässt, wenn er in menschlicher Gestalt zu Menschen herabsteigt, auch Freude und Verständnis für seine Gewächse hat.

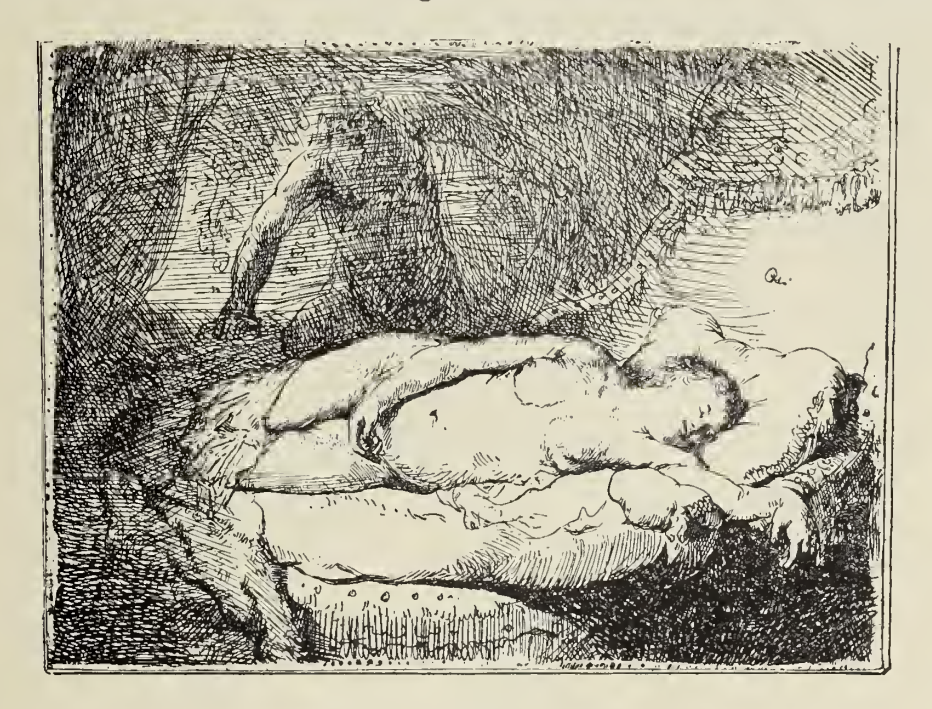
Stärker als die intellektuelle Seite und mehr mit der Anschauungskraft zusammengehend, prägt sich die Sinnlichkeit, die Erotik in Rem-



B. 29. Abraham die Engel bewirtend. 1656.



brandts Werk aus. Nicht so, als ob die erotischen Themen in Rembrandts Werk, vor allem im Radierwerk, eine grössere Rolle spielen als bei den meisten anderen seiner Zeitgenossen. Wem das scheint, der lässt sich durch die Offenheit, die Naivität und Gedankenlosigkeit, d. h. den Mangel jeglichen Raffinements, mit dem Rembrandt hier das Verborgenste ans Licht zieht, täuschen. Weil es ihm so wenig gelingt, durch witzige, gedankliche Beziehungen die Aufmerksamkeit von dem rein Sexuellen abzulenken, ist es gekommen, dass wir in den sehr wenigen radierten Liebesszenen die stärksten Darstellungen nach dieser Seite hin haben. Das



B. 204. II. Danae und Jupiter.

Verhältnis Rembrandts zu solchen Stoffen ist nicht in jedem Jahrzehnt dasselbe. Früh empfinden wir etwas Täppisches oder Konventionelles und Spielendes. In Jupiter und Danae tänzelt der Gott auf den Zehenspitzen heran, als wollte er die ihm abgewandte Schöne überraschen. Diese liegt dem Betrachter zugekehrt in leidlich nobler Attitude, durch diese etwas Kühles formaler Schönheit hineinbringend.

In den vierziger Jahren — Rembrandt war nach 1642 Witwer — geht sein Gefühl, wie es scheint, am leichtesten irre. Seine Sinnlichkeit schielt, und die Zote meldet sich einige Male. Dies so sachliche, objektive

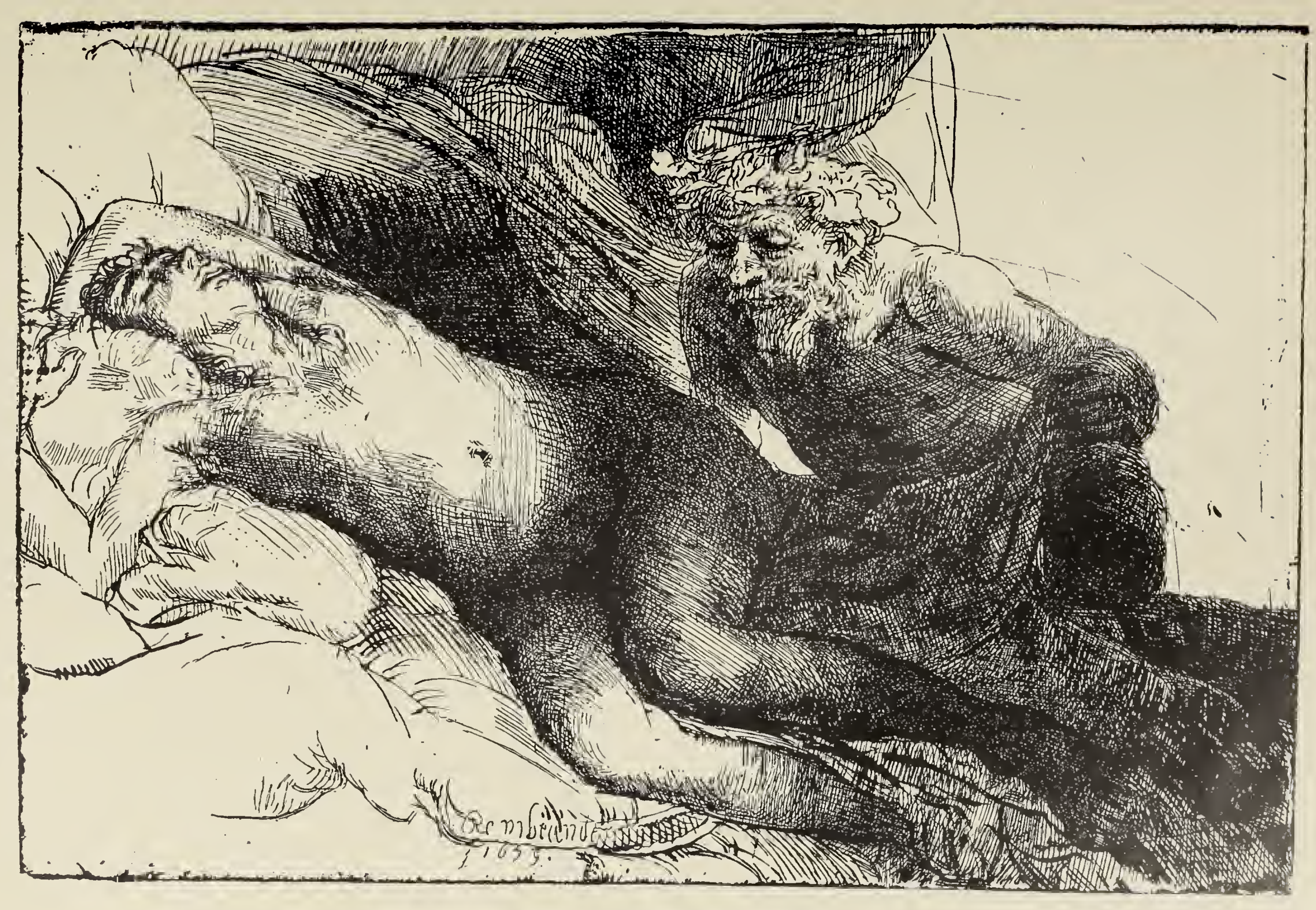
Jahrzehnt enthält die meisten erotischen Darstellungen und fast immer mit einem Gran Frivolität.

Die fünfziger Jahre erfüllen auch diesen Stoff ganz mit Innerlichkeit, in diesem Fall mit echtester Leidenschaft und brennendster Sinnlichkeit. Das Thema Jupiter und Danae erscheint 1658 als „Jupiter und Antiope“. Fast alles Äussere, Situation, Gestalten, Gebärden lassen sich bei Correggio und A. Caracci nachweisen. Aber von Correggio hat Rembrandt das Jugendlich-Kokette des bocksfüssigen Satyrs, von Caracci das Plastisch-Formale übersehen und etwas ganz Eigenes bei aller scheinbaren Abschrift daraus gemacht, indem er nur das absolut Natürliche, ungeschminkt Sinnliche in den Mienen und Gebärden behielt und einen fast furchtbaren Ernst hinzutat. Die Frau liegt da mit angezogenen Beinen, über den Kopf geschlagenen Armen, schwitzend, von Decken entblösst, mit hintenüberfallendem Kopf aus geöffnetem Munde schnarchend, auch im Schlaf noch von Sinnlichkeit befangen und sich räkelnd auf ihrem Lager. Der Gott taumelt heran, das Gesicht glühend, wie von Wein und Schwüle berauscht und wie mit angezogenen Nüstern witternd. Man kann sagen, Rembrandt hätte so etwas überhaupt nicht darstellen sollen. Wie er es getan hat, ist es das Empfundenste und in der Charakteristik menschlicher Leidenschaft nicht zu Überbietende.

Eines aber ist gewiss, dass nur mit diesen starken, sinnlichen Kräften, sei es der Anschauung oder der Körperlichkeit, ausgerüstet, Rembrandt fähig war, den ethischen Gefühlen und Beziehungen der Menschen die Wärme und Familiarität zu geben, wie er es tut; denn in aller Zärtlichkeit ist etwas von dem Gefühl enthalten, das die Geschlechter zu einander führt.

Die Heftigkeit des Ausdruckes, die der junge Rembrandt seinen redenden Personen gab, ist nur ein Symptom für das allgemeinere Bedürfnis nach dem Ausserordentlichen und Übertriebenen, auch in den Stoffen und Themen, die Rembrandt in diesen Jahren bevorzugt. Es ist das ein allgemeines Zeichen von Jugend, sich von dem Befremdenden und Auffallenden besonders anziehen zu lassen, solange man noch den blossen äusseren Eindruck und seine Kraft regieren lässt, noch nicht genug innere Erfahrungen und Erlebnisse, oder nicht genug Eziehung hat, die Werte in ganz bestimmten Qualitäten von vornherein zu suchen. Bei Rembrandt kommt hinzu, dass er originell sein wollte, und so griff er in Beobachtung und Wiedergabe zu der abstossenden Originalität des Hässlichen und Abschreckenden.

Das sind die vielen Studien nach Bettlern und Verkommenen der Gasse und Landstrasse, die sich in sehr reichlicher, aber dennoch nicht



B. 203. I. Antiope und Jupiter. 1659.



sehr abwechslungsvoller Zahl in den ersten dreissiger Jahren zusammendrängen. Hier bot sich das Menschliche in der Originalität der Verzerrung, der carricature humaine. Das Äussere dieser in zerfetzte und zusammengesuchte Lumpen gehüllten Schmutzgestalten hat für ein malerisch gestimmtes Auge Reize genug. Was aber auffälit, ist, dass Rembrandt so wenig unter diesen Typen zu individualisieren wusste, ein Zeichen von nur sehr entferntem und oberflächlichem Verkehr in diesen Kreisen. Da ist der Stelzfuss, den Arm in der Binde, einen zerrissenen Soldatenmantel um, auf einen derben Knotenstock gestützt, heranwankend. Ähnliches Gelumpe begegnet einem öfter, einmal mehr einem Bauer ähnelnd, oder bei einem blinden Geiger, der sich von seinem Köter führen lässt. Unter den Gesichtern herrscht ein breitstirniges und breitmäuliges vor mit struppigen Haaren und gemeiner, stumpfsinniger Physiognomie. Das Weibliche ist fast immer dasselbe, mit erschrecklich breiten Hüften, stark gekrümmtem Rücken, als ob die ganze Masse von oben und unten zusammengeschoben und dabei auseinandergegangen wäre. Das Gesicht noch widerlicher als das der Männer, breit mit vorgeschobener Kinnlade (Abb. S. 97). Bei vorherrschender Ausdruckslosigkeit fällt nur ein zähnefletschendes Mundaufreissen als Ausdruck von Schmerz oder Wut auf (Abb. S. 131). Eine einzige Figur prägt sich tiefer ein, ein auf einem Erdhaufen Hockender, der Stab und Tasche neben sich gelegt hat und die knochigen Finger zum Wärmen über einen Topf hält. Was man Rembrandt vorwerfen kann, ist, dass er diese Gesellschaft so wenig in ihrem Leben, so wenig wüst gegeben hat,



B 179. I. Der Stelzfuss.

ohne Laune, ohne Geschmack an ihrem Treiben. Es bleibt im wesentlichen auf die äussere Erscheinung beschränkt, und man liest aus diesen Figuren eine nicht wesentlich andere Gesinnung heraus, als die, mit der er etwa das phantastische Kostüm eines Kriegers zeichnet oder die auch nicht alltäglichen schönen Greisenköpfe mit der hohen Stirn und dem wallenden Bart. Wenn er sich später in der Vorliebe für Absonderliches und malerisch Wirksames an fremdländische Kostüme hält, an schöne Geschmeide, Waffen und Kostbarkeiten, so geschieht diese Wandlung ohne grosse Brüche mit dem Vergangenen. Das elegante Pärchen, das in der Radierung das Liebespaar und der Tod (1639) die dreissiger Jahre abschliesst, ist weniger überraschend, als es nach den Anfängen scheint. Ob Rembrandt chokierte, überhaupt chokieren wollte, wie in den mit derber Ostentation dargestellten Szenen physiologischer Verrichtungen, kann wohl fraglich erscheinen. Nie aber wird man bei dem jungen Rembrandt etwas von Mitgefühl mit diesen Enterbten und Ausgestossenen der Gesellschaft annehmen dürfen, eher die gesunde Grausamkeit der Entdecker oder Künstlerfreude. Will man Teilnahme, Mitgefühl, so muss man den gealterten Rembrandt aufsuchen, und es ist lohnend, eine Darstellung wie des Rattengiftverkäufer von 1632 mit den Bettlern an der Haustür 1648 zu vergleichen, da Szenerie, Personen und äussere Bewegung fast ganz übereinstimmen (Abb. S. 99 und 101).

Beide Male gabeheischende Leute vor einem Hause, aus dessen halbgeöffneter Tür sich der Hausherr beugt, um mit ihnen zu verhandeln. Der Rattengiftverkäufer stellt vielleicht das widerlichste Subjekt aus Rembrandts Personal der frühsten Jahre dar, ein Kopf mit gestülpter Nase, Borsten am Kinn, Ballonmütze. Die Kleidung bauschig, sackartig, geflickt. In der Linken hält er sein Panier, einen Korb auf hoher Stange, an dem zur Reklame für sein Gift tote Ratten hängen. Ausserdem klettert solch lebendiges Viehzeug am Korb und auf der Schulter herum. Neben ihm präsentiert ein Knabe, der mit seinem affenartigen, frech vorgestreckten Kopf ein Ausbund jugendlicher Verkommenheit scheint, einen Kasten. Er steht dem Betrachter zugewandt. Der Mann in dem Türrahmen weist unwillig das dargebotene Rattengift ab und wendet den Kopf geekelt beiseite — freilich wieder dorthin, wo der Betrachter steht.

Dagegen die Bettler vor der Haustür. Eine Frau, die ein Kleines auf dem Rücken trägt, ist hinzugekommen. Es sind sympathische Leute, nicht einmal in der Aufdringlichkeit des Elends gegeben. Nur der Mann, zuhinterst, zeigt gealterte, sorgenvolle Züge, die von Not und Elend, aber auch von einer gewissen edlen menschlichen Natur sprechen. Die Frau ist einfach, bäuerisch und rund gegeben. Und in dem Jungen, den man nur als Rückenfigur sieht, wie er in einem unmöglichen Kostüm viel zu



B. 173. II. Der Bettler mit der Glutpfanne.



B. 163. Stehender Bettler.



B. 164. Bettler und Bettlerin. 1630.



weiter Kleider versunken erwartungsvoll dasteht, lässt sich etwas wie ein leiser Humor vernehmen. Der bittend vorgestreckte Arm der Frau ist zum Teil vom Hut des Knaben überdeckt, als ob hier mit äusserstem



B. 121. II. Der Rattengiftverkäufer. 1632.

Zartgefühl das Dringliche der Not verhüllt werden sollte. Man begreift sofort das freundliche Gesicht des Hausherrn, den wohlwollenden Blick, mit dem er der gabespendenden Hand folgt.

Eine andere jugendlich stürmende Art von Übertreibung äussert sich

in der Darstellung heftig bewegter Szenen, von Tumult und Lärm. Die Austreibung der Händler aus dem Tempel gibt Rembrandt als eine burleske Zirkusszene, die ernsthaft gemeint doch voll ist von einer Fülle höchst belustigender Motive. Christus, ein derber Fleischergeselle, wütet unter den schwächlichen Krämern, eine Peitsche über den Kopf schwingend. Einen Tisch und zwei daran sitzende Wechsler rennt er über den Haufen. Das Geld rollt herunter, Fässer schlagen um, Kühe werden wild und zerren ihre Hüter, die sich rücklings auf der Erde wälzen, mit fort. Einen sieht man rechterseits gerade beim Erjagen einer entflohenen Taube über den Bildrand ins Bild hinein zur Erde gestürzt. Ein Hund umbellt den wütenden Herrn. Alles rennt, rettet, flüchtet. Am amüsantesten aber ist, wie zu gleicher Zeit noch oben, dicht bei, kaum gestört eine heilige Handlung vor sich gehen kann. Von Gedanklichem und Symbolischem angekränkelt kann man Rembrandt hier wirklich nicht finden. — Auf der Radierung der Verkündigung an die Hirten (Abb. S. 285) ist das „und sie fürchteten sich sehr“ in ähnlicher Weise in einem Durcheinander von rennenden, sich überstürzenden und überspringenden Menschen und Herden ausgedrückt. In den Lüften aber tönt es zu gleicher Zeit, „und Friede auf Erden“. — Ein anderes Mal nimmt Rembrandt das körperlich bewegte Thema einer Steinigung auf (Steinigung des Stephanus) Hier, wo es nicht nur auf ein oberflächliches Durcheinander von Bewegungen ankam, sondern auf ein paar stichhaltige Einzelmotive, fällt eine merkwürdige Lahmheit, etwas Marionettenhaftes auf und ein



B. 97. Das Martyrium des heiligen Stephanus. 1635.



B. 176. II. Die Bettler an der Haustür. 1648.



Schematismus: einer, einen Feldstein stemmend, hat beide Arme erhoben. Der andere einen, der gesenkte Arm fasst den Mantel des Gesteinigten, der dritte, sich bückend, hat den linken Arm gesenkt, einen Stein zu heben, der rechte Arm ist gebeugt. Diese letzte Figur von jugendlich elastischer Gestalt frappiert durch eine gewisse Fülle und Eleganz des Bewegungsmotives — wie ähnliches bei Rafael. Der zusammensinkende Heilige, bei dem ein Italiener interessante Körperschiebungen enthüllt hätte, versinkt in dem Mantel zu einer formlosen, wie zu Brei zerdrückten Masse.

Wo die heftige Bewegung als Ausdruck für einen Affekt gewählt ist, da wirkt sie durch ihre Übertreibung in der Verbindung mit dem Trivialen als Karikatur, in Verbindung mit der Würde als Pathos. Beides bildet die Regel in der Darstellung der Gemütsbewegung in den Radierungen der dreissiger Jahre. Die in vieler Hinsicht imponierende, geniale Radierung der Auferweckung des Lazarus (Abb. S. 201) wird dadurch für die Empfindung unleidlich. Christus, ein Hüne an Gestalt, in der Art des Rubens, steht imposant aufgerichtet, die Rechte in die Seite gestemmt, den linken Arm herrschermässig, befehlend emporgestreckt. „Als ob sich mit gewaltigem Knall das Gewölbe öffnet.“ — In der Tat, so donnert wie ein Paukenschlag diese hohlklingende Gebärde in dem Resonanzboden dieser Höhle. In den Begleitern das Entsetzen, in gleicher Übertreibung auf vier, die Ecken eines Rechteckes bildende Figuren verteilt. Wieder ein auffallender Schematismus: der am weitesten links hat die Hände gefaltet, der hinter Christus steckt die Arme abwehrend vor, die Frau beugt die Arme, die Hände an die Schultern ziehend wie in einer bekannten jüdischen Gebärde, der Mann im Hintergrund streckt die Arme weit von sich zur Seite, auch mit abwehrender Handbewegung — also ein etappenmässiger Fortschritt im Öffnen der Arme. Man merkt die Absicht.

Für das Pathos gravierender ist eine Szene, in der es traurig, stimmungsvoller zugehen sollte. Abraham entlässt sein Weib und Kind — Hagars Verstossung (Abb. S. 105). Die weinende Frau steht hinter ihm, das Kind geht ins Bild hinein. Der Patriarch aber steht breitspurig dem Beschauer zugewandt, nur der Kopf geht halb zur Seite, den Entlassenen zu. Ein Fuss ist zurückgesetzt und steht auf der ersten Stufe, ein Schreiten ist angedeutet, aber im Bühnenschritt. Die Arme sind breit und schwer mit Würde zum Segnen erhoben, so als ob die Prachtkleidung auf ihnen laste und sie niederhielte. Wie ein Heldentenor der Oper.

Das Wort Theater, das einem öfter schon auf die Zunge kommen wollte, lässt sich nicht mehr zurückhalten. Einiges von dieser Manier,

die einzelne Person aus dem Bilde heraussehen zu lassen, mag die Gewohnheit des Porträtierens erklären und das Studium der Ausdrucksweisen, das von der Einzelfigur ausging. Daneben aber bleibt bestehen, dass der Regisseur, der die Personen stellt und einzeln vornimmt, einstweilen noch stärker in Rembrandt ist, als der Poet, der die Szenen vor seinem geistigen Auge vorbeiziehen sieht und innerlich mit erlebt. Daher jenes Beschäftigen einzelner Gruppen ohne Rücksicht auf die Stimmung des ganzen Vorganges. Im Samariterbild (Abb. S. 129) fallen auseinander — die Gruppe des Wirtes, der vor der Haustür mit dem Samariter in einer Art verhandelt, die nichts für die Bedeutung der Situation aussagt, die Gruppe am Pferd, wo ein Diener den Kranken aufhebt wie ein Lastträger einen Koffer, und schliesslich der Hund, der sich so natürlich und unmanierlich benimmt, dass manche gegen eine Autorschaft Rembrandts in diesem Fall plaidiert haben. Das war 1632. Aber noch 1639 im Tod der Maria (Abb. S. 205), wo zwar die Beziehung zur Sterbenden, die Aufregung des Moments in allen Umstehenden ausgedrückt ist, kommen solche äusserlichen und Einzelmotive vor, wie der Arzt, der den Puls fühlt, oder Petrus, der der eben Entschlafenden ein Riechläppchen unter die Nase hält, von der aufdringlichen Figur des am Tische Gebete Lesenden nicht zu reden. Das physiognomische Individualisieren und realistische Studium hat ausserordentlich packende Motive entstehen lassen, wie die hämisch triumphierende Sarah auf Hagars Verstossung, der Ausdruck der Toten auf der Radierung der Maria — zu der auch radierte Studien nach einer Schlafenden vorhanden scheinen —, im ganzen aber muss gesagt werden, dass der jugendliche Rembrandt bei aller Beobachtung und Natürlichkeit in Einzelmotiven in der Darstellung der Situation durchaus unrealistisch, unnatürlich ist, weil er arrangiert, zusammenstellt, zusammensucht — und deshalb eben gesucht wirkt. Es fehlt die innere Beteiligung, die auch die komponiertesten Szenen echter erscheinen lassen kann als diese Aufführungen. Wie er in den Einzelmotiven Beobachter ist, weshalb er denn die mehr zu sehenden als zu verstehenden äusseren Bewegungen behält, so ist er auch von aussen an die Stoffe und Situationen herangetreten und bei aller Lebhaftigkeit stellt sich mehr als einmal eine Unglaubhaftigkeit ein, um so mehr, je öffentlicher, je rauschender die dargestellten Szenen sind. (Tod der Maria, Tempelaustreibung, Erweckung des Lazarus.)

Wo er die heftigen Bewegungen kennen gelernt hat und die Lebhaftigkeit äusserer Gebärden lässt sich leicht vermuten. Es ist italienisches Gut, das nach Holland gelangt war, oder vlämisches, dem romanischen verwandtes, das über Rubens zu Rembrandt gekommen ist. Daneben aber ist es die Ausdrucksweise der Amsterdamer Juden, die Rembrandt



B. 30. Hagars Verstossung. 1637.



sich mit einer erstaunlichen Sicherheit der Beobachtung angeeignet hat. Auf einer frühen Radierung (1633) ist Jacob, dem Josephs Rock von den Söhnen gebracht wird, als ein jüdischer bärtiger Greis charakterisiert, dessen Schmerz und Entsetzen in einer lebhaften Verzerrung des Gesichts, mehr aber noch in einem heftigen Agieren der Arme und Hände sich ausdrückt. Sie gehen in die Höhe, ungewiss ob sich zu-



P. 38. Jacob, den Tod Josephs beklagend. 1633.

sammenzukrampfen oder den fassungslosen Kopf zu halten, wie ein Vogel plötzlich angstvoll mit den Flügeln schlägt. Bei Rebekka sind ein paar Hände mit spindeldürren Fingern gezeichnet, die sich mit den Spitzen an einanderreiben. Die jugendlich porträtierende Art zeigt sich hier schon in einem als Folie für die Köpfe angebrachtem Türflügel. Diese orientalische Erregbarkeit ist um so vieles überzeugender als die italienisch-vlämische körperliche Beweglichkeit gegeben, als Rembrandt diese nur

aus sekundären Quellen kannte, aus Bildern, während er nie müde geworden ist, im Amsterdamer Ghetto mit geöffneten Augen jene Studien zu machen, und sicherlich auch mit diesen Leuten in vertraute, persönliche Beziehungen getreten ist. Das Vollkommenste, was Rembrandt an psychologischer Verlebendigung einer Szene geschaffen hat, ist aus solchen Anschauungen hervorgegangen: 1638, Joseph, der seine Träume



B. 37. II. Joseph, seine Träume erzählend. 1638.

erzählt. Das porträthafte Heraussehen und einzelne Durchnehmen jedes Kopfes ist auch hier. Aber wie die Auffassung der Erzählung von den Träumen sich in jedem dieser Köpfe spiegelt, ist mit nicht ermüdender Frische und stetiger Variation geschildert. Das Faszinierendste aber ist doch der Knabe, der mit vorgeneigtem Körper und vorgestreckten Armen, ganz von seinen Visionen hingenommen, erzählt. Man wird nicht müde, der Sprache dieser altklugen, ausgebreiteten, mit der inneren Hand-



B. 124. II. Die Pfannkuchenbäckerin. 1635.



fläche zur Erde gesenkten Hände zuzuhören. Sind es bei dem alten Rembrandt die Köpfe, besonders die Augen, die einen faszinieren, so sind es bei dem jungen, ohne äussere Bewegung nicht auskommenden Rembrandt die Hände. Hände mit ganz lockeren Gelenken, dass man die Finger in den Gelenken schütteln kann; Finger, die sich bei jeder Gelegenheit spreizen, viel Raum zwischen sich lassen, die sich bei der leisesten Erregung krümmen und spannen, die, wenn sie sprechen, vibrieren wie eine schwingende Saite; Hände, die so beweglich im Handgelenk sitzen, dass sie jeden Gegenstand, den das Bewusstsein vorstellt, sofort greifen, abwehren, mit spitzen Fingern berühren, tastend umschreiben, schützend umbreiten, bohren, stechen — und nie einen Moment ohne Leben sind.

Mit Josephs Träumen, das auch kompositionell das vollkommenste Blatt ist — der Erzählende in der Mitte, von einem Kreis von Hörenden umgeben — treten wir in einen Erlebniskreis ein, in dem wir das Echteste, weil Überzeugendste, zu verspüren meinen. Es ist das Thema der häuslich-familiären Beziehungen und das des genialen, frühreifen, von seiner Umgebung verkannten oder beneideten Knaben. Ein in den Zeichnungen, Radierungen immer wiederholtes Thema ist der zwölfjährige Jesus im Tempel. Das Häusliche finden wir zuerst in einer „Heiligen Familie“, die noch ohne grosse Wärme gegeben ist. Eine der lustigsten und reizendsten Szenen aber dann von 1635 — die Pfannkuchenbäckerin (Abb. S. 109): Grossmutter am Herd, ganz der Beschäftigung des Backens und Wendens der Kuchen hingegeben, ringsherum beglückte Kinder, nur vorn ein Kleines in Nöten, weil der Köter nach seinem Kuchen schnappt. Alles ausser der Alten ist nur skizziert, selbst wie frisch aus der Pfanne gekommen. Noch später, das famose Paar von Vater und Sohn — Abraham, der den kleinen Isaak streichelt (Abb. S 113). Es sieht aus, als ob der Junge von weitem angelaufen gekommen ist, sich dem Alten in den Schoss geworfen hat und nun triumphierend zum Bilde herausbläkend den Apfel zeigt, den er sich erlaufen hat. Das ist alles fröhlich empfunden und gesehen, und kein falscher Klang mischt sich ein, es müsste denn auch hier das Heraussehen aus dem Bilde stören.

Ein paar Jahre später, und die Unmittelbarkeit, Plötzlichkeit eines heftigen Empfindungsausdruckes ist geschwunden. An seine Stelle tritt die langsame, abgerundete Gebärde, die vornehme Sprache, voller und reicher in Modulationen. Auf dem Triumph des Mardochai drückt sich der wie ein Ausrufer den Triumph verkündende Mardochai nicht anders aus als der Christus des Hundertguldenblattes. Eine wohltönende

Rundung der ausholenden Arme und der sich wölbenden Hände und die Modulationen des Senkens und Hebens. Auf der Taufe des Kämmerers legen sich die segnenden Hände eines schönen würdigen Greises mit rundem Schwung der Arme auf den knienden Täufling, verschieden hoch, die eine Hand nach unten gekehrt, die andere leicht nach oben gedreht, wie schöpfend und ausgiessend. Auch dieser Kniende mit gefalteten Händen hat überall das leicht Gebeugte, Abgerundete gehaltener Bewegungen. In späteren Jahren des Jahrzehnts beginnt auch diese abgetönte Rede noch zu verstummen, die Gebärden erstarren, werden eckiger, steifer, führen aber dadurch hinüber zu der Eckigkeit und elementaren Gewalt einer gebrochenen Gebärdensprache, die die Ohnmacht eines von seelischen Stössen und Erschütterungen geschüttelten Körpers verrät. Das wird die Ausdrucksweise der fünfziger Jahre.

Die schöne, wohlklingende Sprache der vierziger Jahre hat etwas Mildes, Beruhigendes, aber auch Allgemeines, vom Inhaltlichen nicht sehr stark Berührtes. Wir finden auch in diesen Jahren Rembrandt an Themen herantreten, die kaum etwas für ihn bedeutet haben. Marienbilder — eine Schmerzensmutter, die man so ausdruckslos gefunden hat, dass man von Rembrandts Autorschaft lieber abstehen wollte; eine Maria in Wolken, Maria in Gloriis, ganz ohne Triumphales, langweilig, dass man den Gedanken lieber fern hält, es könne ihm die Krankheit Saskias diese Gedanken eingegeben haben. Dies Jahrzehnt hat auch eine Vorliebe für das harmlose, gedankenlos Bewegliche des Kindes. Das einzige Kinderporträt Rembrandts datiert aus diesen Jahren. Die idyllische Szene der Ruhe auf der Flucht spielt sich zweimal ab (Abb. S. 115). Einmal sehr reizend, wie Maria den schützenden Umhang über dem Säugling lüftet, und Joseph, der danebensitzend sich eben einen Apfel schälen wollte, stillvergnügt über den Arm der Mutter auf das Kind herabsieht. Ein Vogelpaar spielt auf einem Zweig.

Überhaupt sind diese Jahre arm an Darstellungen, die ein menschlich dramatisches Interesse enthalten. Es ist, als ob Rembrandt jetzt Sinn und Zeit für die Interessen der Menschen fehlten, als ob er ungestört sein wollte, höchstens beim Aufsehen von der Arbeit sich am fröhlichen Kinderspiel zu erfrischen sich gefallen liesse. Die Menschendarstellung dieser Jahre steht unter dem Zeichen des Gelehrten und des bildenden Künstlers. (Der Zeichner bei der Kerze, vor der Landschaft, vor dem Modell, Rembrandt zeichnend.) An den Anfang der vierziger Jahre rücken die Kompositionen, die mit vielen Menschen arbeiten, so aber, dass die Gruppe als solche, die Menschenmenge als Massenerscheinung Rembrandt Problem wird, Knaben, Kinder fehlen nirgends. Es sind Blätter, die mit dem Hundertguldenblatt zusammengehen — eine Hinrichtung



B. 33. I. Abraham Isaak liebkosend.



Johannis mit einem unübersehbaren Zuschauerchorus (Abb. S. 200). Der Auflauf beim Triumph des Mardochai, hier in einer Vollkommenheit der Darstellung des Gewühles, dass es an ähnliche Sachen der fünfziger Jahre erinnert. Bei kleineren Gruppen wie in der Tobiasfamilie



B 58. Die Ruhe auf der Flucht. 1645.

(Abb. S. 157), der Taufe des Kämmerers, der kleinen Lazarusauferweckung (Abb. S. 233) spürt man, wie auch die Zusammenschiebung, die Gruppierung der Statisten, das Gebäude aus dem Menschenmaterial ihm Hauptsache war. Sieht man dann — besonders schön in der kleinen Erweckung des Lazarus — wie der Künstler gesammelter wird,

auch im Affekt alle Beteiligten vereinheitlicht, so ahnt man, dass die scheinbare Interesselosigkeit, das Nachgeben gegen Schönheit, Annehmlichkeit doch zugleich ein Ansicharbeiten ausdrückt, eine Selbsterziehung, die der Darsteller braucht, um über seine Mittel Herr zu werden. In diesen Mengencharakteristiken verschlägt es auch nichts, wenn unter den Statisten die Tiere Platz haben, wie denn auf dem Triumph des Mordochai oder auf der Taufe die sorgfältig gezeichneten Pferde keine geringere Rolle spielen als die Leute. Im Hundertguldenblatt sind das Kamel im Torweg, der Esel vor dem Torweg, in der Tobiasdarstellung ebenso ein prächtig gezeichneter Esel, wichtige Stützen der Komposition. Ja, Rembrandt versucht sich in der durcheinandergeknäulten, verschlungenen Komposition eines Löwenkampfes, aber es gelingt nur das Durcheinander von Menschen, Tieren, Linien, es fehlt die Bewegung und Aktion.

1646 interessiert ihn die Darstellung des menschlichen Körpers, er zeichnet Akte.

Dann kommen wundervolle Interieurdarstellungen — die Reize des Objekts, der Umgebung werden enthüllt.

1648, ein merkwürdiges Jahr. Man sieht Rembrandt in die Augen, das Menschliche erscheint, in ganz neuer Form, stiller, gehaltener, vertiefter — die Bettler an der Haustür. Man erwartet Darstellungen eines neuen, verinnerlichten Lebens. Aber Rembrandt lässt noch warten.

Das Jahrzehnt schliesst mit einem Stilleben, einer Muschel. Und dies Jahr 1650 ist ganz erfüllt von dem, was überhaupt das Grundthema dieser menschenfernen — sollen wir sagen — menschenscheuen Jahre war, von der Landschaft.

In den fünfziger Jahren kommen dann die Themen, von denen wir glauben, dass Rembrandt sein Eigenstes und Innerstes hineingelegt habe. Denn es sind die Szenen, für die Rembrandt eine Vorliebe und eine Sicherheit der Charakteristik seit Beginn seines Werkes gezeigt hat. In irgendeiner Form kann man immer das Thema der Zurückgezogenheit, Insichbeschlossenheit aus ihnen heraushören. In drei Variationen erschöpft es sich — dem Einsiedler, der Schilderung häuslicher, familiärer Bindungen und dem Leiden eines von der Welt verkannten, genialen Menschen. Was Rembrandt in frühsten Jahren schon liebt, Heilige, über Bücher in einsamen Räumen sich vergessende Denker, was den Grundton der vierziger Jahre ausmachte, zeitigt jetzt zwei wundervoll gestimmte Darstellungen: das Beschauliche der Einsiedelei im Heiligen Hieronymus in bergiger Landschaft (nach A. Dürers Geschmack), und der Trost der Einsamkeit, der Heilige Franz im starken, überzeugten Gebet (Abb. S. 51). Aus diesen Jahren dann eine Kindheitsgeschichte Jesu. Aber das Idyllische,



B. 63. I. Die heilige Familie; Joseph am Fenster. 1654.



das darin liegt, schon immer mit einem Zusatz von Tragik. Maria mit dem Kinde vor dem Fenster sitzend, das Kind wie in Angst umklammernd, den Kopf auf das Kind gebeugt in der geknickten Gebärde der fünfziger Jahre, und so innig an das Kind geschmiegt, dass es selbst das Vorbild für diese Gruppe bei Mantegna hinter sich lässt. Es liegt etwas wie Vorahnung von schmerzlicher Zukunft in dieser Gebärde, und unbewusst tritt ihr Fuss auf eine Schlange. Man unterscheidet, weil man ins Licht sieht, ihre verdunkelten Züge nicht und könnte sich vorstellen, als ob sie eingeschlafen wäre, aber auch im Schlaf nicht die mütterliche Hingabe vergisst. Das ist das Zurückhaltende dieser Jahre, aber dadurch so innerliche, so vieldeutige. Auf einer Beschneidung, auf einer Flucht nach Ägypten hat Maria dieselbe sorgenvolle Neigung des Kopfes, die an Ausdruck kaum der Schmerzlichkeit bei der Grablegung nachsteht. Das war Mutter und Kind. Und nun Vater und Sohn. Auch hier zwei Darstellungen, in denen die Innigkeit dieses Verhältnisses einbezogen ist in eine Kette schwerster Prüfungen und Schicksale. Noch einmal zeichnet Rembrandt die Opferung Isaaks (Abb. S. 125) und wählt jetzt den Moment, wo Tragik und Erlösung sich in einem Augenblick wie auf der Schneide eines Messers begegnen. Der Engel fällt dem Vater in die Arme, deren linken er im schwersten Entschluss zum Stoss ausgestreckt hat. Die Rechte hat er schonend dem Knaben über die Augen gelegt. Der Knabe hat die Glieder zusammengenommen, geduckt, hat sich ergeben, wie um es dem Vater nicht schwerer zu machen. Die Charakteristik des Patriarchen ist von höchster Mächtigkeit. Es musste ein Kopf sein, der des schwersten Entschlusses fähig ist, mit gewölbter, breiter Stirn, energischem Mund, starken Backenknochen. Wie es aber in ihm gearbeitet hat, sieht man an den ausgehöhlten Augen, den eingezogenen Schläfen und dem verzerrt geöffneten Mund. Der Engel jugendlich wallenden Haares und mit gebreiteten Flügeln wie ein Sturmwind und Bringer des Heils. Das Intimste aber und bis in die feinsten seelischen Verzweigungen Durcherlebte gibt doch die Darstellung des blinden Tobias (Abb. S. 57). Der alte Mann mit den zusammengesunkenen Augenhöhlen und eingefallenen Wangen hat am Ofen gesessen, dem Feuer möglichst nahe. Sein Sohn ist ausgezogen, für ihn Heilung zu suchen, und diese Jahre des Wartens, Hoffens und Sorgens haben ihn alt und grau werden lassen. Plötzlich springt ein Hündchen bellend zur Tür hinein. Der Alte kennt die Stimme, er ist aufgesprungen, zitternd, in höchster Erregung erwartend streckt er die Hände aus. Aber er, der tausendmal ohne Schwanken den Weg vom Herd zur Tür gefunden hat, in der Aufregung und Freude dieser Stunde verfehlt er die Tür und tastet in der Luft herum. Tiefer, innerlicher, verhaltener ist nie etwas erzählt worden. In der Unruhe zitternder Schatten im

Zimmer klingt die Stimmung der Szene auch in der Umgebung wieder.

Die stärksten Leidensakzente enthält dann das dritte grosse Werk dieser Jahre — die Passion Christi. Das kleinste Blatt mag für viele und grosse sprechen. Es ist die frühste Station des Zyklus, Gethsemane, aber wird für eine der spätesten Radierungen gehalten. Christus im Garten von Gethsemane mit dem Engel, in schwerem, innerem Kampfe, zerrissen und innerlich in Aufruhr. Und dieser innere Aufruhr ist begleitet vom Sturm der Elemente — Regenschauer, Sturmwolken gehen über die Erde weg, dass Himmel und Erde ins Schwanken kommen. Ein Felsenschloss in der Ferne scheint zu taumeln, der Mond zerreisst und kämpft gegen die Wolken, ja die Hauptpersonen selbst, Christus und der Engel werden hineingezogen in die leidenschaftlichen Vorgänge der Natur. Nur Flecken, zerrissene Flächen tauchen aus der dunklen Flut wie unheimliche Blitze empor. Die Menschen sind ganz eingeordnet, sollen nur noch interpretieren, was sich in der ganzen Natur vollzieht. Rembrandt ist hier der Maler des Atmosphärischen geworden, der die Elemente beseelt und verinnerlicht. Es ist die ganz moderne Stimmung, die das Abseits von den Menschen liebt und ihre Gefühle hineinwirft und widerhallen lässt von der stummen Natur. Und es ist der ganz innerliche und innerlich reiche Mensch, der eine Welt mit diesem Reichtum ausstatten kann.



B. 75. Christus am Ölberg.



Plastische und malerische Darstellung





B. 35. Das Opfer Abrahams. 1655



Plastische und malerische Darstellung.



B. 16. Selbstbildnis mit der dicken Pelzmütze. 1631.

Das Innerliche bei Rembrandt, je tiefer es ist, um so vieldeutiger wird es und schwankt nach der Fähigkeit des Betrachters, zu fühlen, zu erleben und Gefühltes und Erlebtes aus diesen Darstellungen herauszulesen. Eine Bereicherung in moralischer Hinsicht ist ebenso sehr auf seine Rechnung als auf Rembrandts zu setzen. Und zwar auch da noch in erster Linie auf Rechnung des Künstlers Rembrandts, dem es möglich wurde, so aufrichtig das Erleben im Bilde auszuprägen. Das oft Ergreifende, Erschütternde, kommt vielleicht gerade dadurch in viele dieser Darstellungen hinein, dass Rembrandt nur schwer, nur ungeschickt mit dem äusseren Leben und allem, was nicht den Künstler anging, fertig zu werden vermochte. Die Formel, Rembrandt als Erzieher, verliert deshalb auch — wie wohl bei jedem bildenden Künstler — seinen Sinn, wenn sie auf die Erziehung für Welt und Leben gemünzt ist. Ganz anders bedeutungsvoll wird sie, sobald wir fragen, wie lernen wir durch Rembrandt die Welt betrachten, wie hat er selbst gesehen.

Das Radierwerk Rembrandts umfasst die Jahre 1628—1661. Es gibt

einige ganz frühe figürliche Kompositionen, malerisch und stofflich ohne Reiz, aber im Zusammenhang der künstlerischen Entwicklung belustigend und fesselnd zugleich, wie die ersten Gehversuche eines Kindes. (Jesus im Tempel.) Blätter, nicht so umfänglich wie eine Handfläche. Aber Rembrandt versucht gleich grosse Schritte zu nehmen, eine grosse Halle, ein kühnes Licht, ohne Verständnis freilich dafür, dass eine grosse Räumlichkeit auf so kleinem Format ohne Wirkung bleiben muss. Die Figuren sind nur so obenhin bezeichnet ohne rechte Form, wie Sandsäcke. Es fehlt den Blättern noch die Anschauung. Sie halten sich an irgendeine schon fixierte Darstellung, z. B. an eigene Gemälde und deuten auch nur an. Man muss diese Blätter dicht vor die Augen halten, hat man entziffert, was sie vorstellen, so legt man sie weg. Rembrandt selbst tat es und beginnt nun einige Jahre hindurch erst zu studieren, zu beobachten, zu sammeln, sich die fehlende Anschauung zu erwerben. Es gibt in den ersten Jahren eine Fülle von Studienköpfen, Einzelfiguren, Typen. Er schafft sich Vorrat für spätere figürliche Darstellungen, von denen die meisten in einer breiten, schnell notierenden Art gegeben sind. Eine grosse Licht- und eine grosse Schattenseite, dazu möglichst kräftiges Licht und Schatten, die sich dort treffen, wo auch die Seiten der Form kantig zusammenstossen. Die Figuren sehen dadurch aus wie aus Holz gezimmert, sehr plastisch, – hart, aber doch mit malerischen Absichten in der Betonung dieses starken Schatten- und Lichttones. Man darf an Caravaggio dabei denken. Dann ein Versuch, die Einzelfiguren zu einer Komposition zusammenzusetzen. Eine „Flucht nach Ägypten“, wie es scheint wieder kühn, Joseph geht in die Tiefe hinein, Maria kommt auf dem Esel aus der Tiefe hervor, und das Ganze ist hineingesetzt in die Heimlichkeit des dämmerhaften Wald-



B. 66. III. Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten, klein. 1630.



B. 90. I. Der barmherzige Samariter. 1633. (Verkleinert.)



dunkels. Aber dieses hinein und heraus will anders begriffen sein. Rembrandt möchte die Figuren isolieren, hat sie einzeln gedacht. Es wurde nichts im Ganzen. So strich er das Blatt durch, d. h. er zerschnitt die Platte, die Seite der Maria glättete er für etwas anderes, den Joseph behandelte er allein als Studie, wie er es verstand.

1632 kommen dann die ersten grossen Kompositionen wie der „Barmherzige Samariter“. Ein landschaftliches Motiv mit schöner Luftperspektive im Hintergrund, der ganz zart und unbestimmt behandelt ist. Aber vorn das Figürliche ist hineingesetzt, wie ein Kind sich aus seinen Holzpuppen eine Gesellschaft aufbaut. Jede Figur ist für sich genommen, rund und plastisch. Das Ganze ist weniger gesehen als beobachtet, d. h. jede einzelne Figur ist für sich ins Auge gefasst und von nahe geprüft — es ist kein künstlerisches Sehen darin, sondern wissenschaftliche Neugier. Ein solcher mehr wissenschaftliche als künstlerische Naturalismus kommt — auch der idealen — Plastik näher, als das künstlerisch gesehene Bild. Die Körperlichkeit, Greifbarkeit hat ihren Grund darin, dass eine solche detaillierende und den Nahanblick wiedergebende Zeichnung nicht den Anblick bei ruhigem Sehen wiedergibt, sondern das Auge an der Figur entlanggehen lässt, als ob es der tastenden, über die Figur, ihre Konturen und Rundungen hinfahrenden Hand folge. Es ist kein reines Sehen, sondern zusammengesetzt aus Sehen und Erinnerungen an Tastgefühle, an Druck und Widerstand, an Schwung und Knickung des sich



B. 174. Auf einem Erdhügel sitzender Bettler. 1630.

bewegenden Armes, d. h. es ist Malerei, verbunden mit Plastik. Es ist, als ob Rembrandt die Gegenstände erst in die Hand genommen hätte. Einige Studienköpfe aus den ersten Jahren (Selbstporträt S. 127) zeigen, wie wörtlich das zu nehmen ist. Er hat erst den Kopf gezeichnet und dann die Kappe draufgesetzt, draufgepasst. Das für den Anblick zusammenhängende Bild zerfällt ihm bei der Erinnerung an das Greifen, In-die-Handnehmen, in besondere, für sich ein Ganzes bildende Materien. Wir fragen, wie stark ist das Verhältnis Rembrandts zu einer Weltauffassung, die ihre Erfahrungen wie Blinde mit den Fingerspitzen und den beweglichen Gliedern gemacht hat, und wie ist das Verhältnis Zeit seines Lebens geblieben?

Für den Zeichner bietet sich die einfache, auf der Fläche verlaufende Linie dar, der Freude an der Gelenkigkeit und Beweglichkeit der Hand oder des Armes nachzugeben. Rembrandt aber hat nie die Linie um der Linie willen; vergebens suchen wir bei ihm nach linearem Ornament. Wohl aber hat er die Linie in Verbindung mit der Gestalt. Er bevorzugt in den dreissiger Jahren die einfachste, rein linear auf der Fläche entlangfahrende Zeichnung des Kontur. In diesem ganzen Jahrzehnt charakterisiert er vorzugsweise durch die Profilansicht, breitet seine Figuren, noch mehr seine Gruppen möglichst flächenhaft und im Umriss klar vor uns aus. In den fünfziger Jahren finden wir fast nur Faceansichten.

Besonders klar zeigt sich die frühe Art in der „Rückkehr des verlorenen Sohnes“ von 1636. Vater und Sohn, beide im Profil und die Rückenlinie des Vaters durch einen kühnen Schwung — für den Ernst der Szene durch eine gewisse pathetische Aufdringlichkeit nicht zum Vorteil — als Linie stark markiert. In den fünfziger Jahren findet sich eine ähnliche Figur, „Der blinde Tobias“ (Abb. S. 57), aber die Rückenlinie ist vernichtet, der Kontur vom Licht dahinter ausgefressen. Ganz selten nur und nur in den dreissiger Jahren finden wir dabei die Linie als selbständiges, ästhetisches Motiv ausgespielt. Die schöne Linie findet sich — ganz gefühllos, unverstanden an dem Gefältel des Gewandes Christi in der „Auferstehung des Lazarus“ (Abb. S. 201), ein korkzieherartiges Motiv, klingelnd und hart für empfindliche Ohren. Etwas von diesem linearen Schwung haben noch die Bücher, in denen seine Heiligen lesen, grosse Folianten — denn bei dem jugendlichen Rembrandt wird nach Gewicht gelesen —, deren Blätter aufgewirbelt sind oder sich in einer schönen Kurve schnurrbartförmig vom Schoss des Lesenden herabschwingen. So bei dem „Lesenden Hieronymus“. In den vierziger Jahren legen sich diese Blätter glatt.

Wenn wir weiter nach der komplizierteren Aufgabe der Körperzeichnung fragen, so gibt uns immer am besten Aufschluss der nackte



B. 91. Der verlorene Sohn. 1636.



menschliche Körper. Nicht nur, dass wir erfahren, wie Rembrandt die festen Formen, das Äussere begreift, wir lernen auch, wie sehr er aus eigenen Erlebnissen für den beweglichen Organismus, für seinen Aufbau und seine Funktion Verständnis hat und das körperlich Aktive nachzuleben vermag oder gewillt ist. Früh aus den dreissiger Jahren begegnen uns zwei Frauenakte, bezeichnenderweise Frauen, vermutlich, weil es auch hier der Entdeckergeist, die Neugier war, die ihn trieben, nicht Formprobleme, für die der männliche Akt geeigneter ist. Das Weiblich-Nackte gehörte zu dem Ungewöhnlichen, Merkwürdigen, worauf sein jugendliches Originalitätsbedürfnis fahndete. Die Behandlung entspricht dem. Die „Sitzende Frau auf dem Erdhügel“, ein sehr hässliches Modell und möglichst so gegeben, wie sie ist, d. h. jede Falte, jede Hautzusammenschiebung am Hals, unter der Achsel, in der Hüfte, am Knie ist bemerkt, studiert und bezeichnet. Dasselbe bei der „Badenden Diana“. Man warf Rembrandt vor, er brächte die Einschnürungen von Mieder und Strumpfband mit auf das Bild. Das künstlerische Problem ist — wenigstens bei der Diana — ein malerisches: der in helles Licht gesetzten Haut der Frau ist als Farbenfolie ein helles Tuch und ein dunkler Samtmantel beigegeben. Auch in der sitzenden Frau sind interessante, von Lichtern unterbrochene Schattenflecken am Arm, feine Reflexe an der Schulter. Aber die Lösung im ganzen ist durch das genaue nahe Sehen ganz plastisch. Das Objekt isoliert auf dem leeren Hintergrund, die Konturen scharf und die Formen bestimmt, rund, und die Oberfläche glatt wie Bronze. Der Strich geht auch der Rundung der einzelnen Form nach. Es ist plastische, wenn auch nicht sehr entschiedene Zeichnung.

Die Behandlung des männlichen Körpers im Christus der „Kreuzabnahme“ ist dieselbe (Abb. S. 153). Es ist keine Aktstudie, aber die Behandlung ist dieselbe detaillierende und glatte, voll naturalistischen Reichtums, ohne Rücksicht auf grosse, den männlichen Körper bezeichnende Formen. Vielleicht sollte die schlaffe Haut der Leiche charakterisiert werden.

1638 „Adam und Eva“. Wieder fällt das malerische Problem auf. Zwei formzerstörende Dinge arbeiten an der Destruktion dieser hässlichen Menschen, aber vollkräftigen Leiber. Hinten die helle, leuchtende Luft, die den Kontur auflösen muss, weil sie die Augen blendet. Von vorn der Schatten des Baumes, der sich verdunkelnd auf die Flächen, besonders des Frauenleibes legt und die leisen Ondulationen dieses Terrains auszugleichen geeignet ist. Ein malerischer Schatten, weil er sich nicht um die Ränder, die Konturen der Frau kümmert und an ihnen endigt. Er wirkt wie eine Farbe, aber die Zerstörung ist nicht gelungen. Der Kontur bleibt fest, die Formen sind rund, voll und auch im Schatten durch-

modelliert. Das Plastische ist gewahrt. Ich habe die Eva, in der Empfindung dafür, einen aufgeblasenen Lederbalg nennen hören. Der Eindruck beruht hauptsächlich auf der plastischen Zeichnung der der Form nachgehenden Striche, die hier ganz bestimmt, klar, ja von gewisser Klassizität sind. Hier haben wir auch ein plastisches Motiv, nicht mehr bloss jenes Heran- und Herumgehen des Anfängers. Der männliche und der weibliche Körper als Formgegensätze, statuarisch, klar in den Ansichten. Das Muskelsystem, die eckigen Formen und die gespannteren, strafferen Bänder des männlichen Körpers — man beachte das zurück- und hochgesetzte Bein des Adam — sind als Gegensatz zu den weicheren, weniger ausdrucksvollen Formen des weiblichen Körpers in vereinfachender, den grossen Zusammenhang betonender Weise gegeben. Darin setzt auch Rembrandt eine alte Tradition dieses künstlerischen Themas fort.

Die vierziger Jahre lernten wir schon kennen als die Jahre des intensivsten künstlerischen Arbeitens. Die rein künstlerischen Probleme verschlingen alle anderen Interessen und zwar im Sinne des künstlerischen Ideals, der ausgleichenden Komposition, des Zusammenstimmens und Harmonierens. Weniger ein spezifisch rembrandtisches, eigensinniges Ideal als das Hinarbeiten auf das Typische, das Allgemeine, das Schöne. In diesen Jahren tritt auch das Problem der Form ganz rein als solches auf. In „Adam und Eva“ war noch Handlung und prägnante Charakteristik. Jetzt wird auch die Schönheit der Form gesucht. In dem „Christus am Kreuz“ von 1642 (Abb. S. 141) ist von Beobachtung nicht mehr die Rede, nur noch von Formung, Schöpfung und Stilisierung. Der Körper ist leicht behandelt, man kann eine Freilichtstudie und so etwas Fertiges in diesem meist als Skizze in Anspruch genommenen Blatte sehen. Aber trotz leichtester Behandlung erkennt man, wie dieser Körper rund und wohlproportioniert geworden ist. Die zusammengedrückten Kniee und ihre Schiebung nach links, während sich der Kopf im Bild nach rechts neigt, zeigen die rhythmische und interessanteste Lösung der edlen Haltung, die in Italien in der Öffentlichkeit auch der Tote bewahren muss.

Das Jahr 1646 bringt dann das Aktstudium im künstlerischen Interesse. Bemerkenswert — männliche Akte, schöne, blühende, jugendliche Leiber — und das ganz plastische, d. h. auf Haltung, Statik und Mechanik des Körpers abzielende Motiv, das plastische Grundproblem der Steh-, Sitz- und Liegefigur. Die Formen sind gross, sehr räumlich — wie die Beine des Sitzenden vorkommen und wie klar in ihrer Funktion! Aber die Schatten, die auf den Leibern modellieren, sind weniger entschieden als in den dreissiger Jahren, ein Kreuz und Quer von kleinen Strichen.



B. 198. I. Nackte Frau, auf einem Erdhügel sitzend.





B. 28. II. Adam und Eva. 1638.

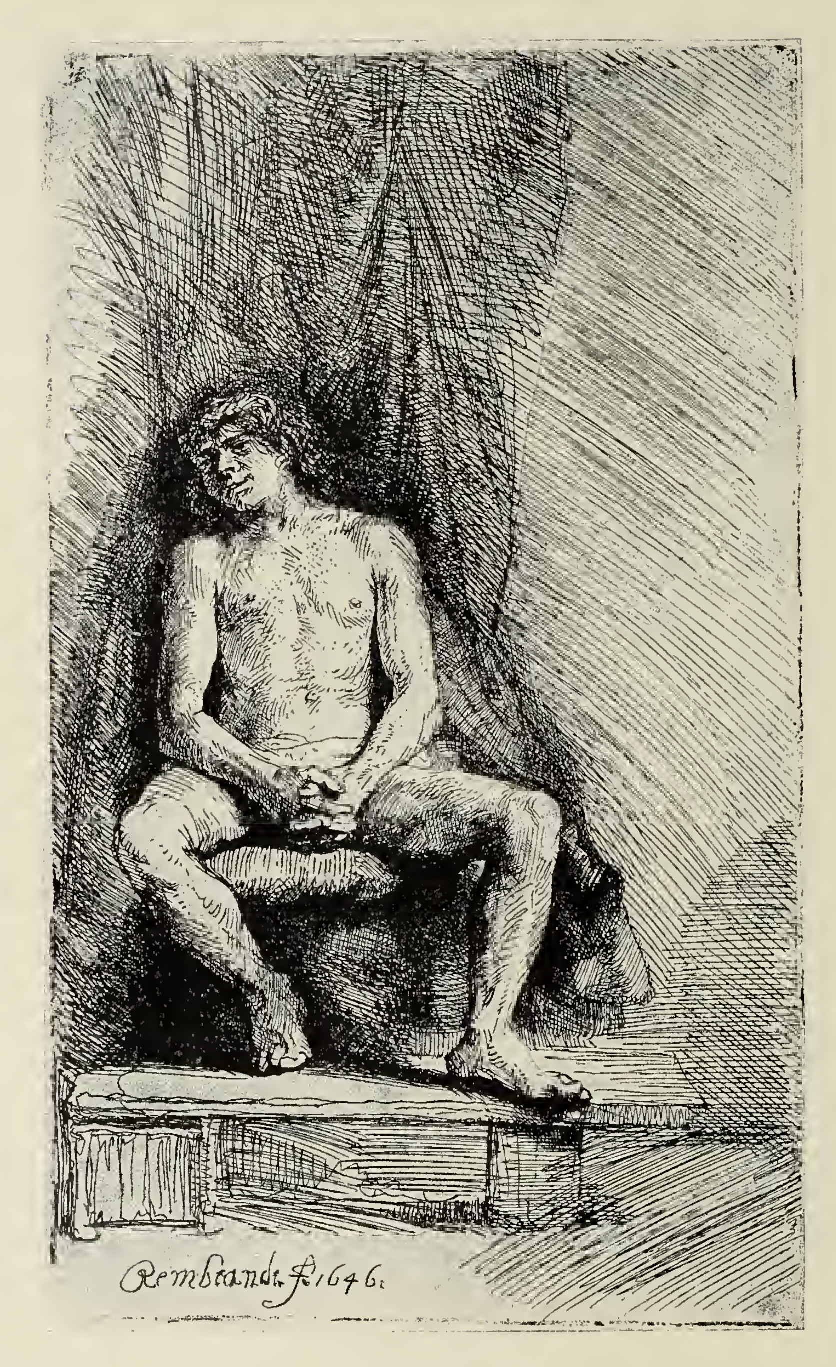


Der „Sitzende“ ist so gegen einen dunklen Grund gesetzt, dass mehr als das plastische Motiv jetzt der unendlich malerische Reiz



B. 82. Die Kreuzabnahme. Skizze. 1642.

des leuchtenden Fleisches wirkt. Die Schatten, die sich um den Körper herumlegen, sind nicht mehr bloss isolierende Folie, sondern sie



B. 193. I. Männlicher Akt, sitzend. 1646.



B. 196. Männlicher Akt, am Boden sitzend. 1646.





B. 194. Zwei männliche Akte.

sind tief, wolkig, voluminös geworden, sind selbst etwas, Atmosphäre, die sich in die Wölbungen zwischen Arme und Körper und zwischen Körper und Vorhang eingenistet hat als eine lebendige, hervorquellende, unruhige Masse. Entscheidend dafür ist dies: der dunkle Grund ist von Natur gar nicht dunkel, er wird es erst mit dieser Gestalt und wird sich wieder aufhellen, wenn die Gestalt sich erhebt. Wir empfinden etwas Wechselndes, Unfestes, ein Spiel.

Dann der „Halbliegende, am Boden Hockende“. Man könnte zuerst an Michelangelo denken, an einen der Sklaven, so lässig sitzend und doch so gebunden, so geometrisch ist das Körpermotiv entwickelt. Aber man denkt zuletzt an Michelangelo. Der erste Eindruck ist der einer Wolke, die einen Körper beschattet, umhüllt; und hier und da, abrupt und unberechenbar, tauchen lichte Flecken an die Oberfläche — Correggio.

Der auf dem Weg zum plastischen Ideal befindliche Künstler hat sich ganz auf malerische Abwege verloren. Das Plastische ist äusserlich geblieben. Die Verzeichnung des Beines bei dem Sitzenden des „Doppelbildes“ kann ein Kind sehen und rügen. Aber den von Rembrandt Erzogenen stört es zunächst wenig, so sehr erfreut das Hell-Blühende des Fleisches. Versucht man das Bein zu heben, fühlt man, es gehorcht dem Willen nicht, es ist nicht hochzubringen. Rembrandt aber hat das nicht gefühlt. Seine Neigung zur Flächenproportionierung in diesen Jahren, die bei dem Halbliegenden sich in einer Schiebung der Figur zum Dreieck äusserte, hat ihn auch diese Figuren so zusammensehen lassen. Dabei musste dann das Bein des Liegenden für die beiden übereinander geschobenen Leiber die entsprechende Proportion der kleineren Dreieckseite hergeben. Zu der plastischen Aufgabe trieb ihn kein innerer körperlicher Zwang. Dass er einen Körper richtig hätte zeichnen können, danach ist gar nicht zu fragen.

In den fünfziger Jahren verliert das Rembrandts Natur Fremde seine Kraft. Er zeichnet Ende der fünfziger Jahre wieder mehrere Akte; seine letzte Radierung (1661) ist ein Akt — aber er zeichnet jetzt als Maler. Er wählt weibliche Akte, wie die Venezianer den weiblichen Körper bevorzugen. „Die Frau im Freien.“ Keine Details, keine runden Formen. Ganz runde Teile, wie der Arm, scheinen zur leuchtenden Fläche zusammengedrückt. Die Rundung der Brust hat alles Bestimmte verloren, die modellierenden Schatten sind noch beweglicher, noch weniger grenzbezeichnend geworden. Die rechte Seite ist ganz in den Schatten, in den dunklen Luftton des Gebüsches getaucht und verliert sich darin. Die Figur ist nicht mehr isoliert, sondern in Atmosphäre und Licht gesehen, die die Formen an Händen, Kopf, Brust zersetzen und vom Kontur



B. 200. Nackte Frau im Freien, die Füsse im Wasser. 1658.

gar nichts übrig lassen. Die Stützpunkte des Körpers, die Füsse, sind ganz fortgelassen, die Formen der Beine verlieren sich, nicht wie die Inhaltsangabe sagt, im Wasser, — sondern in Luft und Schatten.

Und doch würden wir irren, wenn wir aus diesem Blatte schon uns ein Urteil über Rembrandts Sehen in diesem Jahrzehnt bildeten. Es liegt am Ende und enthält bereits neue Anläufe und in der Beschränkung auf den Einzelkörper, auf das Statuarische etwas diese im Jahrzehnt Fremdes. Vom Standpunkt der Plastik aus gibt es eine noch viel kühnere, d. h. noch unmittelbarer gesehene Darstellung des Nackten. Ich meine die „Badenden Männer“ von 1651. Männer — aber von der Form ist nichts mehr geblieben. Man sieht noch gerade, dass es Männer sind, aber sie triefen von Wasser und von Licht; alles ist zerrissen, fleckig geworden. Man tut gut, das Blatt sich weit von den Augen zu halten, um die Illusion zu erleichtern, als sähe man das Blatt in einer Entfernung, die der gezeichneten Grösse der Männer entspricht. Dann überfällt es einen hinterrücks, ein Sommermittagserlebnis, als man aus



B. 195. I. Die badenden Männer. 1651.



dem Walde heraustrat und von der Badeszene jenseits der schlafenden Wasserfläche überrascht wurde. Man fragt sich, wann es war. Unvergleichlich und wie die Fragestellung einer ganz modernen Ästhetik jenes schwärzliche Etwas in der von der Sonne angeglühten Waldöffnung — ein Mann, und die ganz flüchtig gesehene, ganz in den Zusammenhang des Bildes einbezogene Figur des eben aus dem Wasser Steigenden — der Mensch als Flecken in der Natur. Vor lauter Sonne sieht man den Wald, vor lauter Wald die Bäume nicht. Nichts mehr von Vereinzelung und nichts mehr von detaillierendem Studium, nichts von Statuarischem, von Haltung — alles ist momentanes, in Eins gesehenes Bild.

Die Gewandfigur: Hier genügt es, Anfang und Ende aufzuzeigen, zwischen denen sich das Bemühen des Malers einschiebt, dem Stoff seine charakteristische Oberfläche und Farbigkeit mit den beschränkten Mitteln der Radiertechnik abzuzwingen. Das zu verfolgen bedarf es eines eigenen Kapitels. Jetzt betrachten wir nur vom Anfang eine Figur wie den „Betenden Hieronymus“ (Abb. S. 60), und sind erstaunt, nicht nur, dass Rembrandt an dem Stoffproblem, der Oberfläche ganz vorbeigeht; denn wer möchte sagen, aus welchem Stoff, von welcher Farbe diese Kutte ist. Nein, wie ein echter Plastiker lässt er den menschlichen Körper durch den Stoff hindurch sich ausdrücken. Das Gewand legt sich zum Teil wie verregnet an den Körper an, oder bildet selbst harte, steife Falten. Bei der Isolierung der Figur auf hellem Grund, der sehr statuarischen Haltung und dem glatten, glänzenden Lichte könnte man — vom Kopf abgesehen — auf ein sehr hartes, farbloses, ja steinernes Material schliessen. In der „Auferweckung des Lazarus“ (Abb. S. 201) sind die eigenen plastischen Formen, die so ein hängender Stoff bilden kann, direkt aufdringlich geworden. Oben am Gewölbe löst sich ein Gefälle wallender Draperie los. Die Falten am Gewand des Christus sind sehr rund, sehr greifbar — von der harten Kante des gewellten Rückentuches ist schon geredet. Alles ist bestimmt und fest wie Erz. Dadurch wird diese Figur ganz monumental, d. h. denkmalsmässig, auch in der Pose erstarrt. Sie würde auch stehen, sich im Gleichgewicht halten, wenn sie aus totem Material wäre. Die Schleppe des Mantels bringt zu den beiden Stützpunkten der Füsse noch den dritten hinzu, wirkt wie ein Strebepfeiler. Das wäre schon in den späteren dreissiger Jahren unmöglich. In den fünfziger Jahren, am schönsten auf dem Studienblatt mit dem Kopf des Künstlers (Abb. S. 291), finden wir dann jene Lockerheit, Luftigkeit und Entstofflichung, als ob der Stoff an den Rändern anfange zu verdampfen.

Das alles ging die Einzelfigur an. Wie aber vereinigt Rembrandt seine Figuren, wie komponiert er? Macht er es wie die Plastiker, die Architekten, die in eine Reihe von Figuren Zusammenhang hineinbringen,

indem sie diese sich halten lassen, sich fassen oder gegeneinanderlehnen, so dass in der Art des Gegeneinanderstellens, der Festigkeit des Druckes, der Reibung Zusammenhalt und Stabilität der einzelnen Gruppe nachgefühlt werden kann. Wobei dann auch jede einzelne Figur klar und deutlich sichtbar ausgeführt sein muss, damit man, jede einzelne Figur nachfühlend, spürt, was sie durch ihre eigene Position und durch die Berührung mit dem Nachbarn zur Sicherheit und zum Gleichgewicht der ganzen Gruppe beiträgt. Damit haben wir schon ein bekanntes, kunstgeschichtliches Thema nach seiner formalen Seite charakterisiert, nämlich dass ein Körper, ein Leichnam von einer Anzahl von Personen getragen, gehoben oder herabgelassen wird, eines der schwierigsten Künstlerprobleme, doppelt schwierig für den Maler, der nur eine Ansicht zur Klarlegung aller Beteiligten, ihrer Glieder nnd ihres Arbeitsbeitrages zur Verfügung hat. Der junge Rafael hat in der Grablegung damit vergeblich gerungen, während Rubens ein Jahrhundert später solche Aufgaben spielend bewältigte. Auch der wagemutige junge Rembrandt macht sich an dieses Thema, bereit über einen Graben zu springen, dessen Breite er nicht kannte. Er vertraut darauf, dass sein Vorbildner, Rubens, hinübergelangt war. Es handelt sich um die „Kreuzabnahme“. Die Aufgabe war von Rubens so gestellt: ein schwerer Körper von seinen früheren Stützpunkten heruntergenommen und aufgefangen von den Armen sechs beteiligter Personen. Diese sind zur Gesamtaktion vereinigt, wie die Säulen, die das Dach eines Tempels tragen, um die Last herum, jede für sich frei, mit der anderen nur verbunden durch das Angreifen an die gemeinschaftliche Last. Die Umstände sind dadurch sehr erschwerend, dass nicht alle auf gleichem Boden stehen, sondern einer auf einer Leiter, und dass andere auf einem Balken hängen. Rembrandt schwächt sofort dieses Motiv, indem er den zu oberst auf dem Kreuz Agierenden weit von der übrigen Gruppe abrückt, ihn nur wie durch einen Faden durch das Ende des Leichentuches mit der Hauptgruppe verbindet. Er stellt andererseits eine unbeteiligte Figur störend zu sehr in die Nähe der Greifenden. Diese selbst sind in der Bewegung und sichtbaren Aktion viel schwächer und sind nicht, wie bei Rubens fast alle, in ihrem Anteil an dem Herablassen und Auffangen klar. Am schwächsten ist der Johannes, der die Hauptlast zu tragen hat. Bei Rubens fühlt jeder die Wucht, die der Körper des Johannes auszuhalten hat, durch den zurückgebogenen Oberkörper und die Spannung des hochgestellten rechten Fusses. Bei Rembrandt erblickt man einen Kopf in heftigem Affekt, aber das Plastisch-Wichtige, die Armhaltung ist versteckt, und der Unterkörper kommt in zweideutige, verwirrende Nachbarschaft mit dem einer anderen, in ihrer Wirksamkeit erst recht unverständlichen Person. Ohne die eigentlich



B. 81. II. Die grosse Kreuzabnahme. 1633. (Verkleinert.)





Rubens, Kreuzabnahme (Antwerpen).

plastischen Motive und die architektonische Forderung zu verstehen, hat Rembrandt geglaubt, seine Vorlage in dem Naturalismus der Bewegungen überbieten zu müssen. Das rhythmisch edle Herabgleiten des Christusleichnams hat er durch die sehr unschön umgeknickten Arme und den schlaff herabhängenden Kopf zerstört. An Stelle der Klarheit, ob der Mann auf der Leiter sicher steht, ob er aufwärts oder abwärts schreitet, spielt er die Charakteristik durch Schärpe und geflickte Hosen aus und die volkstümliche Gebärde, eine schwer hängende Last wie den Henkel eines Korbes im geknickten Arm zu halten. Ganz oben scheint es sich Rembrandt mit der Verkürzung und Schiefstellung des Mannes erschwert zu haben, wo ja bei Rubens ganz einfach eine Horizontale frontal im Bilde steht. Aber die Absicht dieser scheinbaren Komplikation war, die beiden sich vornüberlegenden Männer mit der sehr plastischen und stark verkürzenden Zeichnung der Leiber zu umgehen, und sich mit der einfachen, diesen Jahren eigenen Profilansicht einer einzigen Person zu behelfen. Dabei hat er das ganze Gefüge verrückt; die Gruppe unten verlangt den Anblick, den Rubens bietet. Die eigentliche Neigung und das Können Rembrandts sind in dem stark betonten Effekt des, viel mehr als der plastische Aufbau, vereinheitlichenden Lichtes zu suchen.

Die vierziger Jahre hatten, wie wir sahen, den schönen Körper, wenigsten im Anfang, in dem Leichnam der Skizze von 1642. Sie suchten auch die klare Plastik des nackten Körpers. Und sie suchen die Harmonie: das führt wenigstens im Anfang dieses Jahrzehnts zu der Bildung von wohlabgewogenen Gruppen. In dem Blatt, das die „Tobiasfamilie mit dem Engel“ enthält, finden wir die beliebteste und vielleicht vorteilhafteste statuarische Komposition, die Dreiecks- besser Pyramidenkomposition. Eine breite Basis, das Gebäude darauf zugespitzt, so dass der Schwerpunkt möglichst tief liegt. Geometrie, Symmetrie und das Gefühl schwer zu erschütternden Gleichgewichtes ergeben etwas vollkommen Wohliges. Die vier Menschen und ein Hund sind ganz ineinandergeschoben, und die Mutter, die aufrecht steht, während alle anderen knieen, muss die Hände segnend ausbreiten, damit das Dreieck gut herauskommt. Man empfindet diese Hände kaum als Träger seelischen Ausdruckes. Sie wirken wie die Balken einer Wage, die die leichtesten Verschiebungen des Gleichgewichtes in der Gruppe balancieren und anzeigen sollen. Diese streng architektonische Komposition ist um so merkwürdiger, als dieses Blatt schon in jenem, alles Figürliche und Szenische verschlingenden Helldunkel der vierziger Jahre gegeben ist.

Die fünfziger Jahre bedeuten in der Darstellung eine grosse Vereinfachung und Konzentration. Man hat gerade in dieser Zeit Rembrandt dem italienischen Kompositionsgeschmack, dem grossen Stil verwandt gefunden. Wir finden in der „Opferung Isaaks“ (Abb. S. 125) die drei handelnden Personen Abraham, Isaak und den Engel so ineinandergeschoben, dass das Auge nur eine einzige Gestalt mit einem Hauptumriss fasst. Aber man übersehe nicht, wie ungeometrisch, wie prachtvoll charakteristisch, lebensvoll dieser Umriss ist. Was an Komposition übrig bleibt, ist die Konzentration, eine rein optische, das Zusammendrängen alles dessen, was inhaltlich verstanden werden will, auf die Stelle des Auges, die am deutlichsten sieht, damit nicht beim Wandern des Auges über das Bild die Bildeinheit, die optische Einheit zerstört wird; denn was ringsum sich befindet ist Qualm und Schatten und flüchtige Andeutung. Man darf hier gar nicht plastisch, architektonisch auffassen, sonst empfände man unangenehm, wie die Gruppe auf seiten des Abraham umkippt. Bei dem „Besuch Gott Vaters bei Abraham“ (Abb. S. 89) hat man den bogenschiessenden Ibrahim so gedeutet, er solle den Rundkreis der vier Männer zur Pyramide ergänzen. Wenn man im Tobiasbilde sieht, wie alle vier Köpfe sich einander zuneigen, wenn man ähnliche italienische Kompositionen, etwa Michelangelos „Heilige Familie“ vergleicht, so fühlt man, dass hier das Gegenteil eines solchen Kompositionsgebäudes



B. 43. I. Der Engel vor der Familie des Tobias verschwindend. 1641.

erreicht ist. Ibrahim als architektonisches Glied in dieser Gruppe aufgefasst, würde sie umreissen. Er legt sich nach hinten über, aus der Gruppe heraus. Vielleicht wollte gerade Rembrandt die plastisch-räumliche Anregung von vier im Kreis wie Säulentorsen aufgepflanzten Körpern und ihre etwas sterile Regelhaftigkeit durch die Hinzufügung des Knaben vernichten.

Ich sagte, man darf diese letzten Bilder nicht plastisch ansehen. Man muss sagen, man kann sie nicht so sehen. Rembrandt ist jetzt gelungen, was seinem malerischen Geschmack und seiner Begabung von vornherein vorschwebte — die Körper gesehen in der freien Luft und unter dem Einfluss der belichteten Atmosphäre. — Denken wir zurück an den „Barmherzigen Samariter“ (Abb. S. 129). Eine Szene in sonniger, ganz offener Landschaft. Aber das Milieu der Luft bleibt unwirksam — es ist schon gesagt, wie plastisch rund die Formen gegeben sind. Wer hätte sich nicht — so wörtlich wie möglich genommen — an dem unerträglich hölzernen Pferd gestossen? In den „Bettlern an der Haustür“ (Abb. S. 101) haben sich die Rundungen schon geglättet. Der Rücken des Jungen ist ganz flächig, ganz weich und schwach modelliert gegeben. Hier ist schon eine Vorahnung von der Vernachlässigung der Form in den fünfziger Jahren, die man so formuliert hat: Rembrandt habe seine Figuren aus lauter Quadraten zusammengesetzt. In der Frau ist noch grosse, aber weniger feste Rundung, und ein luftiger Schatten bindet sie mit dem Manne zu einer Fläche zusammen. Einer jener gehaltvollreichen und köstlich unruhigen Schatten, die wir schon bei den Akten aus dem Jahre 1646 vorschmeckten. In „Isaaks Opferung“ sind die drei Personen zu einer Fläche zusammengeschmolzen. Die Luft hat ihr Zerstörungswerk beendet, alle Schwellungen sind geebnet, alle Erhebungen abgeglättet unter dem ausgleichenden, bindenden Einfluss der Atmosphäre. Es ist bedeckter, aber leuchtender Himmel. Die Lichter sind weich und die Schatten sind weich, ohne jede modellierende Festigkeit huschen sie beweglich über die grossen Flächen. Kein Kontur, keine greifbare Form mehr; alles ist flockig, weich und ineinanderfliessend — nur noch fürs Auge da.

Rembrandt der Maler des Atmosphärischen! Wir denken zurück an den „Christus am Ölberg“. Welche herrliche, ganz unmittelbare Kunst in diesem Verstehen der unfasslichsten, unbestimmtesten Mächte reift, begreifen wir erst ganz, wenn wir die Darstellungen sehen, in denen diese Medien selbst schon getrübt sind, in der Abenddämmerung im Waldesdunkel. Man könnte die plastische Körperbehandlung im Samariter erklären durch eine klare durchsichtige Luft, wie man florentinische Bilder erklärt. Aber es gibt aus dem Jahre 1633 eine „Kleine Flucht nach

Ägypten“, augenscheinlich mit einem Mondscheineffekt, sonst Dunkel des Abends und des Waldes, ein reizendes Blatt. Aber die Figuren setzen sich sehr scharf gegen einen dunklen Grund ab, der Kontur ist fest gezeichnet, die Körper mit festen Lichtern und festen Schatten, plastisch modelliert, nicht anders als Rembrandt seine Figuren isoliert in seinen Studien gezeichnet hat. Man könnte vermuten, das Landschaftliche sei nicht von Rembrandt, nur die Figuren von ihm hineingezeichnet. Der „Eulenspiegel“ aus den vierziger Jahren, eine arkadische Tölpelszene, unter Gebüsch an einem Abhang, vor dem ein Wässerchen fliesst, zeigt den Fortschritt. Das Weibsbild ist ganz in den Schatten einer Nische des Abhanges gerückt. Ein vereinheitlichender, in Erinnerung an gleichzeitige Gemälde bräunlich warm wirkender Ton legt sich wie ein schummriger Schatten über das ganze. Aber es ist mehr ein künstlicher, von Rembrandt hinzugedachter Ton, nicht eigentlich volle Wirkung der Atmosphäre. Das Künstliche liegt in einer gewissen Glätte, einer feinen Abstufung aller Übergänge, so dass die Formen sich noch immer, zwar weich — man kann an Leonardo - Mailand denken — aber doch rund modellieren, besonders die unteren Partien der Frau. Das ganz Natürliche, Atmende gibt erst die „Flucht nach Ägypten“ von 1654. Die heilige Familie überschreitet in einem Walddickicht ein Wasser — auch ein formverschluckendes Element. Es ist halbe Dämmerung; das Licht ist von dem Blätterdach durchgesiebt und sickert auf die Körper herab. Diese sind zu einer einzigen Fläche zusammengenommen. Der Kopf des Esels verliert sich ganz in den oberen Partien des führenden Joseph. Die Konturen sind linear gar nicht bezeichnet, an vielen Stellen ausgefranst. An Stelle der Modellierungen innerhalb der Körperansichten



B. 52. Die kleine Flucht nach Ägypten. 1633.



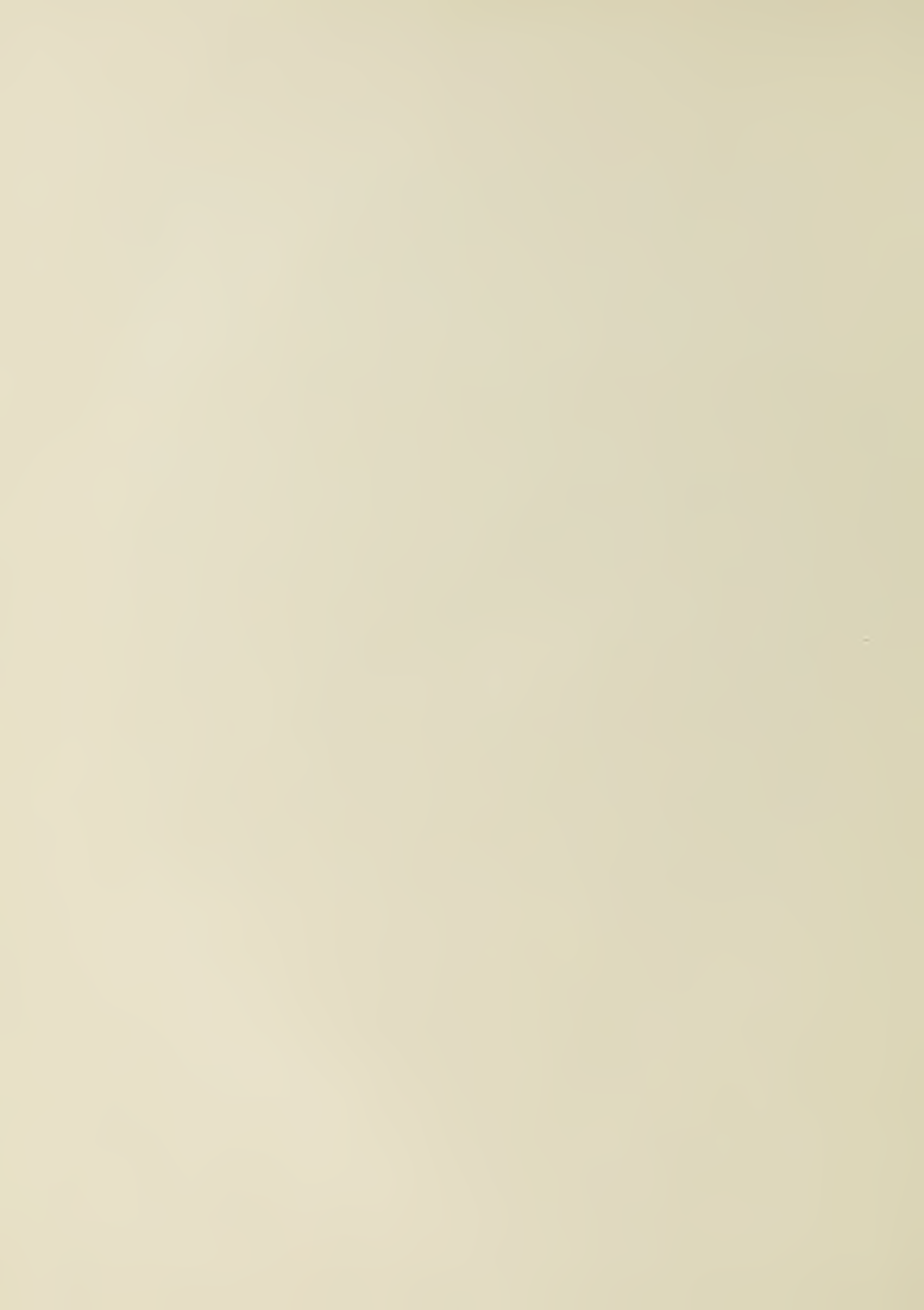
B. 188. I. Eulenspiegel. 1642.



sind zitternde flüchtige Flecken, aufleuchtende, flatternde Lichter getreten. Die festen Körper sind mit denselben malerischen Mitteln gegeben wie das lockere Blattgewirr. Nach vorn geht es ohne fühlbare Trennung von den Figuren in die Landschaft hinein, nur nach oben legt sich jener schon bekannte voluminöse, weiche, luftige Schatten trennend zwischen Menschen und Gegend. Eine Silhouette — kein Kontur. Alles Feste ist unfasslich, flüchtig geworden. Nur ein Flirren und Vibrieren ist übrig geblieben. Die zerstörenden Mächte von Licht und Luft haben gesiegt. Wenn man einen Sinn den Augen unterstützend beigeben will, so ist es nicht mehr die greifende Hand, sondern die Nase. Man spürt bei dieser höchsten Natürlichkeit den frischen Geruch von Erde und Wald.

Auch wenn Rembrandt statt einer Szene aus dem Neuen Testament nur den momentanen Eindruck einer zufällig im Walde belauschten Szene wiedergegeben hätte, es wäre schon Kunst, den Menschen ungewohnt, so nur Auge, Spiegel zu sein, und nichts aus der Erinnerung zu den einzelnen Momenten dieser Erscheinung hinzuzutun oder durch schnelles Hin- und Herblicken sich zu verschaffen. Dieses, mit einem Blick, einem ruhigen, unbewegten Blick wäre schon eine Leistung. Es wäre aber schon Schöpfung, und persönliches Können erfordernd, wie der Künstler diesen Eindruck in das kleine Format und das Mittel von Schwarz und Weiss umsetzt, so dass wir es kaum als Umwertung empfinden. Dass aber etwas nie Gesehenes aus einer Fülle verschiedener Augenerlebnisse heraus zu solcher Intensität des frisch, momentan Erlebten, dass das Erfundene zu solcher absoluten Sichtbarkeit gelangen kann, führt uns zu den höchsten Höhen malerischer Schöpferkraft. Hier rühren wir an den Punkt, wo wir nicht mehr von dem Sehen Rembrandts sprechen können, sondern nur noch von seiner Phantasie.

Die Entwicklung aber ist klar. Sie geht vom Naturalismus über den Formalismus zum Impressionismus — oder menschlich gesprochen — von der Hand zum Auge.





B. 55. Die Flucht nach Ägypten. Übergang über einen Bach. 1654.



Die Farbe





B. 50. Die Darstellung im Tempel, in Hochformat.



Die Farbe.



B. 2. I. Selbstbildnis, von vorn gesehen, im Barett.

Wenn wir die frühesten Arbeiten Rembrandts oft hart, ja unerträglich hart fanden, so konnten wir das eigentlich nur, weil uns schon die Flüssigkeit und Luftigkeit der spätesten Sachen vor Augen hing. Man stellt sich unwillkürlich vor, Rembrandt selbst habe so seine ersten Anfänge betrachtet und vielleicht hätte er weniger bloss konstatierend, sondern mehr stirnrunzelnd auf diese Dinge hingezeigt. Denn wo uns in der frühen Art etwas Auffälliges, Unausgeglichenes entgegentrat, da war es, weil Rembrandt, auch der Anfänger, bei aller Vereinzelung oft entgegen aller Plastik gleich mit unerhört malerischer, flüchtiger Zeichnung loslegt. Mit Augen, die an klassischer Kunst erzogen sind, gesehen, müssen diese frühesten Sachen schon als mit einer verwegenen Vernachlässigung der strengen Form gegeben erscheinen, so irrational verlaufen schon hier die Striche, die Konturen, so zerrissen präsentiert sich schon hier Gestalt und Form. Man sehe bei den Bettlern, wie die nicht beschattete Seite schon wirklich hell, von der Sonne beleuchtet erscheint, wie viel reine Fläche — Weiss des Papieres — Rembrandt noch dort lässt, wo viele andere sauber modelliert hätten. So an den Körpern der Männer im „Samariterbild“. Das muss gesagt werden. Daneben bleibt bestehen, dass früh sich jenes primitivere Wahrnehmen der Erscheinungen, das mehr ein Tasten als Sehen und mehr ein Durchsehen als Schauen ist, oder ein Einfluss aus der Fremde, der ihm plastische Themen stellt, bemerkbar macht.

Aber Rembrandt hat sich nie mit dem blossen Auffangen der Erscheinungen und dem Reiz treffender Wiedergabe begnügt. Die Stücke sind sehr selten, in denen bloss der intellektuellere Faktor des Wiedererkennens, die Freude des Wiedersehens, das Gefühl völligen Bekanntseins den Eindruck ausmachen. So realistisch, so absolut natürlich und gesehen die Sachen wirken, und um so mehr, je älter Rembrandt wird, es sind doch meist bestimmte Dinge, die er aus der Welt seiner Augenbekanntschaften auswählt, Dinge, die er liebt, geniesst und im Bilde steigert, deren Wert auch gar nicht bedingt ist durch die Möglichkeit, sie mit erlebten Dingen identifizieren zu können. Es sind die rein künstlerischen Werte von Farbe, Raum und Licht. Je eine dieser künstlerischen Wirkungskräfte beherrscht ein Jahrzehnt, so dass die frühesten Jahre die Farbe bevorzugen, den kraftvollen, reinen Klang, die vierziger Jahre die musikalische Stimmung — die Harmonie und das Ensemble, den Raum — das letzte Jahrzehnt aber das optische Ereignis des Lichtes, das zugleich lebendiger Vorgang in der Natur und Gefühlserlebnis im ganzen Menschen ist. Es ist die Kunst des höchsten Ausdrucks.

Es lässt sich mit ziemlicher Bestimmtheit sagen, warum die Farbe der Bildakzent der dreissiger Jahre wird. Es ist das Problem der Oberfläche, nicht nur in dem Sinn, dass es das einfach Fröhliche, leicht ins Auge Fallende ist, mehr in dem anderen, dass es der Körper bedarf, auf deren Flächen die Farbe sich ausbreitet. Es verlangt also körperlich plastische Darstellung. Das versteht man erst ganz, wenn man bedenkt, es handelt sich hier um Radierungen, um Schwarz und Weiss. Und nur wo Weiss, Grau, Schwarz unabhängig von der Belichtung die gefärbte Oberfläche eines Körpers darstellen, empfinden wir es als Farbe, sonst nur als modellierende Schatten, als raumschaffende, raumdeutende Schlagschatten und Lichter, als verhüllende, zudeckende Dunkelheit oder aufhellende Lichter. So steigert sich hier die Schwierigkeit der Farbengebung, weil sie mit Schwarz und Weiss und ihren Zwischenstufen auskommen muss und nicht wie das Gemälde für die Körperbildung und die farbige Belebung von einander unabhängige Mittel zur Verfügung hat. Es gilt zu experimentieren, und wir können sehen, wie Rembrandt es tut. Mit dieser, der Schwarz-Weisskunst gar nicht selbstverständlichen, sondern ihr abgezwungenen Farbigkeit zahlt der relativ plastisch darstellende junge Rembrandt ganz den Tribut an den Augenmenschen in ihm. Wir können den Zeitpunkt festlegen, wo diese nur noch zu sehende, unantastbare Farbigkeit plötzlich auf den Körpern erscheint. Wenn man will, kann man die Jahre vorher als die Lehrzeit Rembrandts auffassen, die Zeit nachher als die Jahre des Wanderns und Suchens nach den malerischen Ausdrucksmitteln.



B. 7. IV. Selbstbildnis im Mantel und breitkrämpigen Hut. 1631.



Die frühesten Blätter helfen sich mit der malerischen Belebung, die populär als malerisch gilt — ein schiefer Hut, unordentlich zusammengelegte Gegenstände, allerhand Kleinigkeiten zusammengetragen, die man sich nicht die Mühe gibt, einzeln zu erkennen, die nur in dieser Unordnung bunt, belebt, prickelnd aufs Auge wirken. Der „Barmherzige Samariter“ (Abb. S. 129) gibt diese malerische Unordnung. Ausgestossene Fässer, zersplitterte Bretter am Treppengeländer, Wände mit Rissen und Sprüngen, zerfallenes Mauerwerk, unter dessen abgebröckeltem Kalk die Backsteine hervorkommen - eine Ahnung bunter holländischer Architektur — krisseliges Laub und wirre Ranken. Eine Fülle von kleinen Dingen, die man auch fühlen kann, nichts, was speziell Farbe auf einer Fläche, nur fürs Auge da wäre. Es ist gleichsam die plastische Lösung dieser malerischen Forderung.

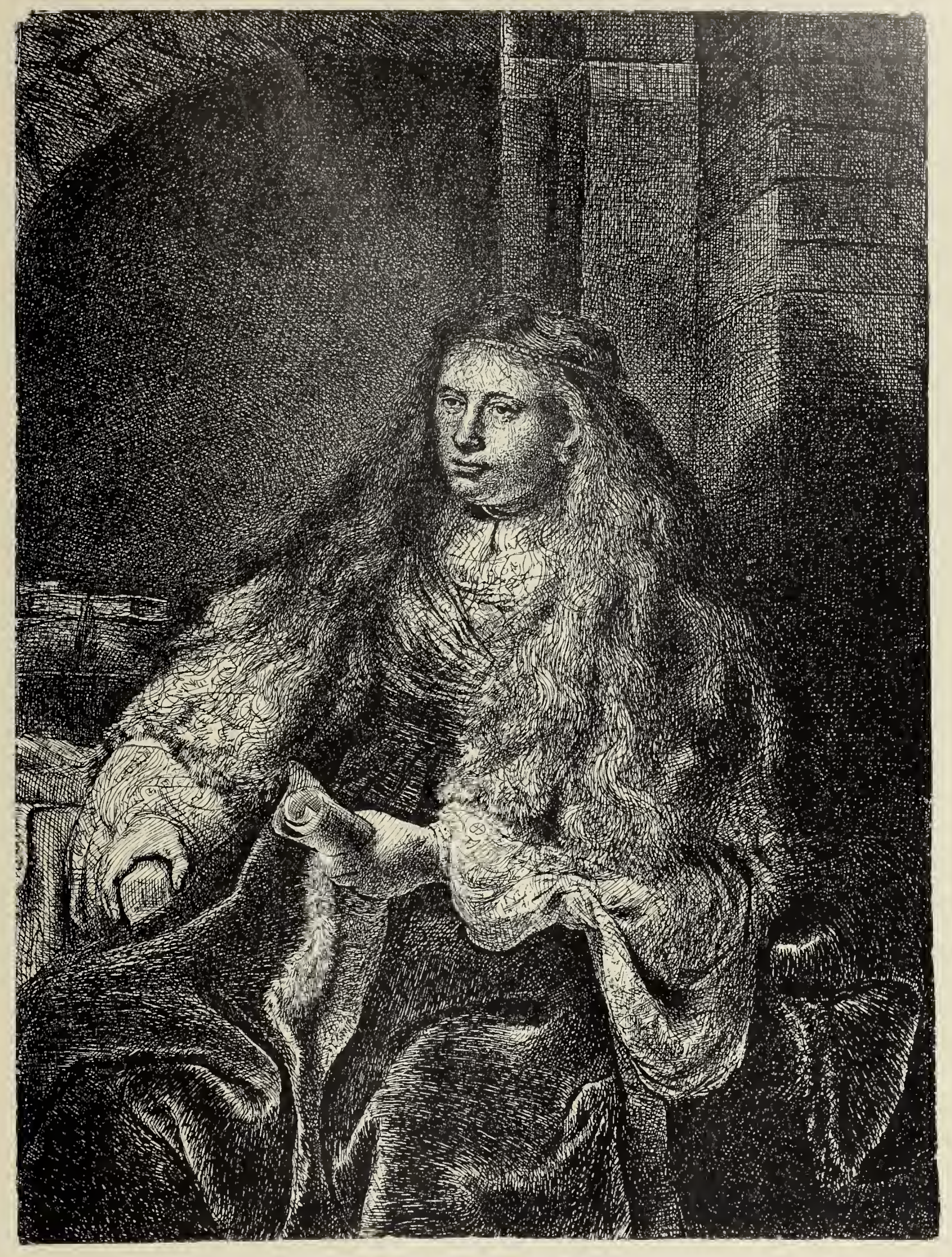


B. 152. Der Perser. 1632.

Einen Fortschritt bringt dann hinein die Charakterisierung einer bestimmten Oberfläche als eines bestimmten Stoffes, eines Gewebes, Pelzes, Leinen, oder von Haut, Samt, Seide. Auch diese geschieht bei Rembrandt zunächst mit greifbaren, plastischen Ausdrucksmitteln. Sehr früh schon interessiert ihn die Wiedergabe von Pelzwerk oder die malerische, unruhige Haltung grosser Haarmassen. Schon bei dem Bilde der „Mutter“ (Abb. S. 7) war der schwarze Umhang aus lauter einzelnen Härchen und Pünktchen zeichnerisch zusammengesetzt. Bei einer ausgesprochenen Kleiderstudie, dem sogenannten „Perser“ kann man jede Borste zählen, besonders an der Mütze und dem Überwurf. Wie bei einer Bürste

kommen sie stachlich heraus. Unten gibt er die vielen Fransen des Besatzes am Rock. Schönes, offenes Frauenhaar, wallende Bärte und auf die Schulter fallende Locken zeichnet er das ganze Jahrzehnt hindurch bis zum Selbstporträt von 1639, immer aber jedes einzelne Haar mit Dürerischer Akribie ausziehend. Von einem Frauenbild, der sogenannten „Grossen Judenbraut“ existiert der Kopf mit üppiger Perücke noch einmal allein, sowohl von Rembrandt entworfen als auch von einem Bewunderer kopiert. Ein solches Hineinzeichnen der einzelnen Fäden und Härchen in eine einzige grosse Fläche macht diese von selbst dunkler als die Umgebung. Auf solche Weise ist in dem jugendlichen „Selbstporträt mit dem gestickten (!) Mantel“ (Abb. S. 173) durch den Kontrast eines tiefen schwarzen Gewandes gegen eine weisse Halskrause und weisse Manschetten ein ganz farbiger Effekt erzielt. Als Eindruck dieser mühsamen — man möchte sagen — stoffwirkerischen, webenden und strickenden Bemühungen stellte sich etwas viel Einfacheres ein, der Gegensatz von einem eigentümlichen Schwarz und Weiss und ein Übersehen jener einzeln zwischen die Finger zu ziehenden Härchen. So ist an den Biegungen der schwere Pelzstoff beim Selbstportät hell geblieben, weil dort durch Auseinanderlegen der Pelzhaare eine Art Scheitel unbehaarten Grundes hervorkommt. Es musste die Frage auftauchen, ob nicht — anstatt durch die Bezeichnung der Stofflichkeit, eine Farbe zu erzielen, durch Bezeichnung der Farben, d. h. der Schwärzen und Lichter, Stoffcharakter zu erzielen sei, indem man einzig und allein auf das eigentümliche, dem Auge merkbare Verhalten des Stoffes Rücksicht nimmt, das Licht an manchen Stellen stark zu absorbieren, an anderen zu brechen und zu reflektieren. Dies Hell und Dunkel, diese Lichtverteilung allein zur farbigen und stofflichen Charakterisierung zu benutzen, wagt Rembrandt in der ausgeführten „Judenbraut“ von 1635. Allein durch lange, zum Teil sehr eng aneinandergelegte Striche und einige ausgesparte Lichter ist der Eindruck erzielt und der Kontrast des dunklen, gesättigt schwarzen Pelzes gegen das weisse Hemd ist noch kräftiger, lebendiger geworden. Andere Blätter aus dem Jahre 1635 bestätigen, dass dieses Jahr die Erkenntnis gebracht hat, es komme nicht auf das Was, das Greifbare, Stoffliche in der Wiedergabe an, sondern auf das Wie, auf die geschickte Verwendung der zeichnerischen Mittel mit Rücksicht auf den blossen Anblick. Dieses Jahr macht den Zeichner Rembrandt znm Maler.

Drei Stücke, die „Pfannkuchenbäckerin“, der „Charlatan“ und die „Schlafende Alte“, wenn diese nicht später anzusetzen ist, führen plötzlich aus allem Vorhergehenden heraus und zeigen ein ganz neues Gesicht. Das Neue, in der Pfannkuchenbäckerin (Abb. S. 109) und dem Quacksalber völlig Übereinstimmende ist, durch eine sich



B. 340. IV. Die sogenannte grosse Judenbraut. 1635.





B. 129. Der Quacksalber. 1635.

nicht an das Naturbild haltende Lage von Strichen einen bunten Eindruck zu erzielen. Es sind die krausen Linien auf dem Ärmel der alten Frau, deren dunkles, aus verschiedenen Stoffen zusammengesetztes Kleid auch sonst durchaus farbig, grau und schwarz erscheint. Dieselben Linien färben jene kleinen Streifen auf den Puffen und auf der Brust des Charlatans, die mit weissen abwechseln und heiter und bunt wirken. Sehr berechnet auf Farbigkeit ist überall irgendeiner schwärzlichen Fläche eine weisse kontrastierend beigegeben. Vom dunklen Käppchen links angefangen, gelangt man nach unten über die weisse Halskrause, die schwarzweisse Puffe, das weisse Hemd, einen dunklen Schatten, die hellere Tasche, den schwarzen Schlagschatten des Korbes zu den helleren Beinkleidern, in einen Rhythmus von Schwarz und Weiss hinein. Die vielen kapriziösen, krausen Linien dazu machen diese kleine Studie zu einem entzückend feinen und sehr lustigen Stück.

Gegenüber dieser harmlosen Krausheit enthält die „Schlafende Alte“ tiefere, sattere Töne und feinere, kunstvollere Durchführung, sie ist kaum noch zu übertreffen. Das Pelzwerk links ohne detaillierte Strichelei, ganz leuchtend, schneeig weiss mit hineingesprengten schwarzen Tupfen, darunter ein schwarzgrauer Ärmel, ein grobes Gewebe, aus dem ein ganz anders schwarzer, tieferer, glatterer Stoff des Unterärmels herauskommt. Dieses Schwarz, am rechten Ärmel noch ausgiebiger, zeigt die volle malerische Kunst. Ganz feine Striche dicht nebeneinander und ungleichmässig gegen die Helligkeiten des Randes geführt, so dass etwas Unbestimmtes, wie aufblitzendes Licht dort gespürt wird. Wo bei bloss modellierender Zeichnung das höchste Licht sässe, sitzt jetzt ein wundervolles geradezu leuchtendes Schwarz — nicht Dunkelheit, sondern Farbe, wie schwarzer Lack —, und



B. 352. Die schlafende Alte.

wo es abgestuft und regelmässig dunkelnd umbiegen würde, erscheinen unbestimmt umgrenzte Helligkeiten. Dazu kommt auch hier über das ganze Blatt verteilt eine ausgiebige Verwendung unmittelbar, ganz stark und kräftig kontrastierter höchster Lichter und tiefster Schwärzen. Das Schwarz neben der stützenden Hand, die tiefen, schwarzen Schatten, die das Pelzwerk einfassen, das Weiss des Buches mit seiner schwarzen Umgebung, der feine weisse Streifen, der aus dem linken Ärmel hervorkommt und diesen auch kraftvoller macht, und schliesslich im ganzen die hellere linke Seite gegen dunklen, die dunklere rechte gegen helleren Grund kontrastiert. Hier fühlt man, wie der Künstler etwas gewollt hat. In einer Reihe von Studienköpfen, besonders Frauenköpfen, macht sich diese neue Weisheit geltend. Sie bekommen jetzt eine ganz merkwürdige Weichheit und einen seidigen Glanz der Haut, die leuchtend wird; das kommt von dieser neuen Art der tiefen Schatten, die die Helligkeit auf der strahlenden Haut steigern. Es sind Schatten, die trotz ihrer Schärfe die Modellierung nicht hart machen, noch übertreiben, sondern nur den farbigen Effekt steigern. Zum Teil ist der modellierende Schatten verstärkt durch einen Schlagschatten, wie ein solcher bei der Nase der alten Frau auffällt. In der „Studie der Saskia“ umrahmt solch ein leuchtend schwarzer Schlagschatten das lichte Gesicht; ganz feine Reflexlichter an dem linken Arm wollen bemerkt werden.

Die Entwicklung dieses Farbenproblems geht dahin, einmal dem Schwarz den Charakter einer kraftvollen, stimulirenden, in die Augen stechenden Farbe zu geben, sodann loszukommen von den grossen eintönigen Farbflächen, die durch den Dunkelgrad eines einen grösseren Raum einnehmenden Stoffes bedingt werden; man könnte sagen, loszukommen von der Brutalität der Lokalfarbe und die grossen Flächen selbst durch Brechungen und Reflexe zu buntem Farbengewoge aufzulockern. Wie dies bei einem einfarbigen Stoff möglich ist, lernte Rembrandt an den Lichtbrechungen auf einer metallischen Fläche. Das „Selbstbildnis mit dem Federbusch“ (Abb. S. 21) von 1634 enthält einen glänzenden Brustharnisch, während die schwarzen Stoffe, Kappe und Mantel, noch schwer und tot in der Farbe sind.

Einige Studien, deren Hauptakzent in der Kopfbedeckung, dem Barett liegt und die die Entwicklung verraten, sind uns besonders wichtig, weil sie uns zeigen, wie Rembrandt experimentiert.

1634 „Selbstporträt mit Säbel“. Die Kappe dunkel mit einigen tieferen Schatten, gerade genügend, die Einbiegungen anzudeuten, ohne eigentlich farbig zu wirken. Dann das „Porträt mit den drei Bartspitzen“ (Abb. S. 171). Hell und Dunkel wirken sehr viel fleckiger, bunter,

fröhlicher, weniger modellierend als kolorierend. 1637 ein „Greis mit viereckigem Bart“ (Abb. S. 182). Das Schwarz wird tiefer und die Lichter zucken streifig, blitzend auf, eine metallische Schnalle fügt noch ein eigenes buntes Spiel hinzu. Schliesslich 1639 (?) in dem „Greis, der die linke Hand zum Barett führt“ (Abb. S. 183) (seht — auf



B. 18. II. Selbstbildnis mit dem Säbel. 1634.

dieses kommt es an) der Kontrast der weissen Hand, des dunkelfarbigen Baretts und des durchsichtigen Schattens auf dem Gesicht, der nicht Farbe ist. Das Barett enthält das Tiefste und Kräftigste, was an Schwarz zu erreichen war, wie dunkelster Sammet, satt und glänzend und unwillkürlich zu Grün, — Tiefblau die Vorstellung

überleitend. Die Lichter zuckend. Das Ganze schillert wie die Smaragdhaut einer Eidechse.

Auf grösserem Raum zeigen eine ebenso kontinuierliche und darum so reizvolle Entwicklung der „Nachdenkende junge Mann“ 1637 (Abb. S. 48) mit dem buntfleckigen Pelzstreifen. Das „Selbstporträt von 1638“ (Abb. S. 19) steigert diese schillernde Farbigkeit, breitet sie über das ganze Gewand. Es sind jene in die aufzuckenden Lichter hineinstechenden Linien, die den Eindruck erzielen und durch die Unbestimmtheit, Beweglichkeit des Lichtes



B. 313. Bärtiger Mann in Barett mit Agraffe. 1637.

das Phänomen seidigen Glanzes hervorbringen. Der farbige Eindruck ist im Kleinen der einer aufgeregten Meeresfläche, dunkle Tiefen der Wellentäler und steile, belichtete Kämme, etwas metallisch hell, stählern auch in den Tiefen. Im „Selbstporträt von 1639“ (Abb. S. 15) bricht dann der Farbenklang rein und voll hervor. Das Schwarz, man möchte sagen: strahlende Schwarz, oder wie man es sieht, als irgendeine Farbe, tief rotbraun oder grün, ist so satt, so voll, sonor wie venezianische Farben, von samtenem Glanz, und überall wogt und schillert es in dieser dunklen



B. 259. Greis, die Linke zum Barett führend.



Fläche von helleren und hellsten Lichtern. Man fühlt, dieser goldbestickte Mantel ist ein kostbares Stück. Die Mütze echot das Motiv. Es ist aber auch eins der kostbarsten Stücke, die unter den Radierungen aller Welt zu finden sind. Das ganz Einzige, berauschend Kräftige dieser Wirkung liegt in der Konzentriertheit auf den einen zusammengehaltenen Stoff. Wie wenn plötzlich eine Fahne oder ein Pfauenschweif sich vor uns aufrollt, so blendet unser Auge diese grosse samtne, brokatbesetzte Fläche. Und es tut gut, dass die ganze Umgebung leer, weiss bleibt, weil wir doch nur für dieses strahlende Phänomen Sinn und Auge haben. Denken wir jetzt an die schlafende Alte zurück, so können wir nunmehr verstehen, warum es hinter diesem Blatt weit zurückbleibt. Der Gesamteindruck des durchkomponierten Blattes ist ein frischer, kräftig belebter, aber der Eindruck von Pracht, Farbe und Glanz machte sich doch erst fühlbar, als wir das Blatt im einzelnen durchsahen.

Je grösser die Darstellung, je reicher die Zahl der Personen, um so zerstreuender muss die Wirkung solcher kleinen Farbenakzente werden und der Einheit des Blattes schaden. Das mag der Grund sein, weshalb selbst in diesen Jahren der im Einzelnen aufbauenden Komposition nur wenige grössere Darstellungen an der Bereicherung durch die Farbe teilgenommen haben.

Aus dem Jahre 1637 ist es „Hagars Verstossung“ (Abb. S. 105), eine Radierung, die besonders durch tiefe, geschickt kontrastierte Schatten einen so leuchtenden Glanz der hellen Gewandflächen hervorgebracht hat, dass die strahlende Heiterkeit die Traurigkeit der Szene verlacht. Auf der Schulter des Patriarchen scheckiges Pelzwerk wie ein Triller, der breite Zipfel des Mantels rechts und links gehalten von schwarzen Schatten, ein solches Dunkel als feiner Streifen auf der rechten Seite, massiger zwischen den unten auseinanderschlagenden Rock gelagert. Ganz rechts in der Ecke ein kleiner Junge, schottisch angezogen — ein kleines Stilleben. Gleich auf dem Kopf fängt es farbig an mit einem leuchtenden Fleck und einem hellen Bande in den schwarzen Haaren. Zwischen dunklem Haar und dunklem Rock der weisse Hals, leuchtend. Das Gewand mit den glänzenden, lackartigen Schwärzen, wie bei dem Ärmel der „Schlafenden Alten“ und den feinen eingesetzten Streifen wie beim „Quacksalber“. In die Breite und Quere geht es auf und ab zwischen Hell und Dunkel, ganz reich, ganz fröhlich bunt, aber auch ganz abgesondert, ganz für sich.

Im folgenden Jahr, in „Josephs Träumen“ (Abb. S. 108), wird wie in den letzten Selbstporträts die Farbe in grösseren Flächen entfaltet. Man beachte das nicht zufällig dem Beschauer entgegengehaltene Gewand des Bruders, auf dem sich der Kopf des Joseph hell abhebt, den Überwurf des Vaters, besonders die Ärmel, und wie ein ganz feiner weisser Pelzstreifen

dagegen gesetzt ist. Es ist ein geradezu saftiges Schwarz. Aber — was vielleicht angestrebt war, die ganze Fläche durch solche Kontraste farbig belebt zu machen, ist nicht erreicht, wohl aber etwas anderes. Diese Schwärzen erscheinen als Lokalfarben und wirken, gerade weil sie mit Kontrasten auftreten müssen, trennend, die Grenzen markierend. So ist das Resultat dieser Farbenverteilung mehr als eine Dekorierung der Fläche, die klare Sonderung der einzelnen Personen und ihre räumliche Verteilung. Wie Joseph sich aus der Masse herauslöst, gegen den Bruder absetzt und durch seine Helligkeit hervorkommt, jenen hinter sich lässt, ist der beste Beleg dafür. Die Farbe steht im Dienst der plastischen Isolierung.

Zuletzt „Abraham Isaak liebkosend“ (Abb. S. 113) — einheitlicher, in jener flutenden Farbigkeit, in reicher verwendeten tiefen Tönen, härteren Brechungen, von links oben nach rechts unten rhythmisch sich ergiessend. Es entspricht etwa dem Selbstporträt von 1638, vielleicht aber ist es noch später entstanden, so gross, in einem Zug ist es gegeben. Die sondernde Lokalfarbe ist ganz vermieden, die Dunkelströmung, das An- und Abklingen der Dunkelheiten fliesst über beide Personen hinweg. Das Resultat ist demnach auch ein Ermatten des farbigen Eindrucks, es bleibt eigentlich nur das Blitzen von Atlasfalten, der Glanz übrig. Im ganzen haben wir hier schon ein Abschiednehmen von der Welt jugendlich ungebrochener Farbenfreudigkeit und ein Vorspiel dessen, was die vierziger Jahre bringen.

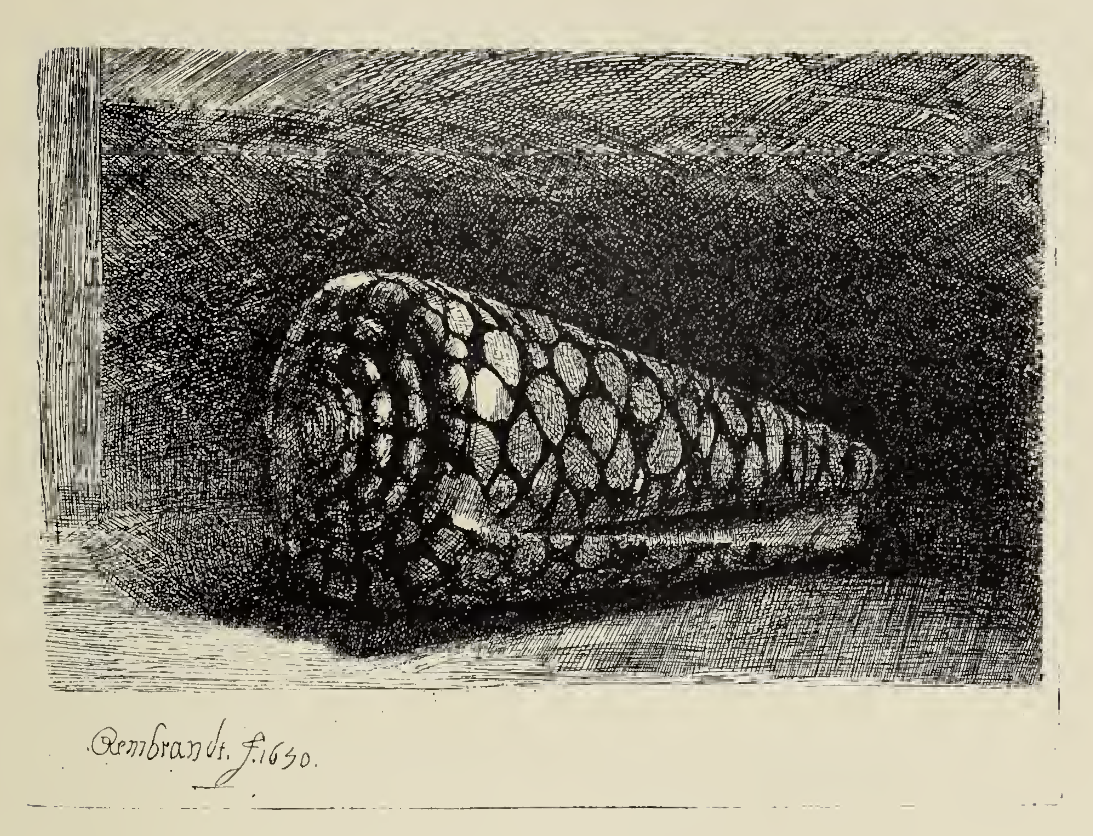
Die vierziger Jahre erstreben das Gegenteil räumlicher Sonderung und Isolierung — nämlich Bindung, Harmonie, Stimmung im musikalischen Sinne. Gleich der „Mann mit Halskette und Kreuz“ 1641 (Abb. S. 36) enthält einen ganz anderen Begriff von Farbigkeit als die dreissiger Jahre. Alles ist abgelegt auf zarte, weiche Übergänge. Vom dunklen Grund geht es ganz allmählich zu den Helligkeiten im Zentrum. Beachtenswert ist, wie jetzt ein unter dem Gewand vortauchender weisser Pelzstreifen nicht mehr gegen den schwarzen Samt kontrastiert wird, sondern dort durch lichten Besatz vorbereitet ist und überleitet zu dem höchsten Licht des Brusteinsatzes. Die Helligkeit des Kopfes ist durch die matteren, nach den Rändern zu verdunkelten Haare in den Hintergrund übergeführt. Im ersten Zustand fehlte der weisse Kragen, das Kinn kam plastischer, isolierter heraus, und zwischen den Helligkeiten des Gesichtes und des Latzes war ein dunkler Graben. Der wird im zweiten Zustand ausgefüllt, damit es nichts zu überspringen gibt. Räumlich und farbig ist alles verbunden, alles abgetönt. Was von farbigem Reichtum geblieben ist, ist nicht mehr schillernd zu nennen. Das Wort — schimmern — drückt das Neue aus.

Im Verlauf der vierziger Jahre verliert sich die Farbe fast ganz, vor



B. 34. Abraham mit Isaak sprechend. 1645.





B. 159. II. Die Muschel. 1650.



allem die bestimmte Charakterisierung eines farbigen Gewandes, also die Lokalfarbe, während hier bei dem jungen Mann doch noch der Latz und das Kleid als verschiedenfarbig auffallen. Wo ein farbiger Eindruck angestrebt wird, betrifft er das ganze Blatt, und wird erreicht durch dunklere Schatten, die sich fleckig und gleichmässig zerstreut über die ganze Fläche verbreiten und nicht hartrandig oder zackig gegen das Weiss abgesetzt sind, sondern mehr nach aussen hin verhauchen und dadurch weich und harmonisch werden. Dies ist die Farbigkeit bei „Isaaks Opfer" 1645. Hier ist ganz entgegen der sondernden Farbengebung in „Josephs Träumen" eine leicht gewellte Farbenfläche erzielt, in die die Figuren hineintauchen. In der Radierung „Der Kahn unter den Bäumen" 1645 ist versucht, darzustellen, wie sich auf einem Wasserspiegel die Bilder von Bäumen und Laubwerk abdämpfen und zusammenstimmen.

Die Farbe verliert zugleich an Glanz, wird stumpfer. Man kann auch hier einen anderen Begriff von Vornehmheit, den der Vermeidung alles Auffälligen, wie in dem Porträt des Bonus, herausfühlen, auch das Bedürfnis nach allem Leisen, Verschwebenden, Ansichhaltenden. Dem Anfang des schimmernden jungen Mannes von 1641 entspricht als Schluss 1650 ein Blatt von einer unsagbar linden und milden Wirkung — „die Muschel". Matt glänzend, perlmutterartig irisierend, breitet sich ein leiser, weicher Schmelz von dem höchsten Licht der vorderen Kante über die fleckige Schale, langsam im Dunkeln ersterbend.

Das Jahr 1651 bringt mit dem Porträt des „Clement de Jonghe" und im „Blinden Tobias" den völligen Verzicht auf Farbigkeit; es wird ganz grau, farbig reizlos. Man kann an die Umsetzung des Rembrandtschen Helldunkels bei Israels denken. Das Inhaltliche, Innerliche spricht allein in diesen Blättern.

In den späteren fünfziger Jahren wacht die Vorliebe für stärkere Eindrücke, ja damit für Glanz und bunten Reichtum wieder auf. Schon das Jahr 1652 bringt im „Betenden David" (Abb. S. 61) ein glühend farbiges Stück. An den Bettvorhängen macht es den Eindruck, als sei glühendes Metall ausgegossen. Das Hauptblatt dieser Art ist die „Darbringung im Tempel" 1654. Aus tiefstem Dunkel leuchten die weissen Bärte und (Abb. S. 169) Köpfe der alten Männer und ein weisses Gewand wie frisch gefallener Schnee. Das Wunderbarste aber ist der Mantel des Priesters; ein schwerer Stoff, Goldbrokat, auf dem es zuckt und wogt von flirrenden Lichtern wie von Edelsteinen, bei jeder Bewegung erwartet man ein Durcheinanderhuschen von Lichtern und Strahlen. Es sprüht förmlich. Wie es aus der Nacht funkelnd hervorbricht, versetzt es den Betrachter in beständige Spannung und Erwartung. Wie müsste das erst aufleuchten, wenn plötzlich die Sonne in dieses geheimnisvolle Dunkel hineinführe!

Das ist verhaltene Farbe, Magie der Farbe. Zusammen mit dem Geheimnisvollen der Szene, der seltsamen, befremdend starren Figur des Tempelwächters entsteht ein Eindruck von zauberischer unirdischer Gewalt. Die Farbe ist voll von Stimmung und Ausdruck.

Das Letzte und zugleich das Letzte in der Folge der Radierungen überhaupt bietet dann die „Frau mit dem Pfeil“ 1661. Nicht mehr dies Sprühende, Bewegliche der Tempelpräsentation, sondern breite leuchtende Massen, die gegen eben so breite Dunkelheiten kontrastieren. Es ist der ganz grosse, der ganz mächtige Rembrandt der sechziger Jahre. Leuchtendes Fleisch, ein als anderes Weiss empfundenes Tuch sind die Hauptakteure in diesem Farbendrama. Besonders fein sind das Licht auf dem Kopf, rings von Finsternissen bedroht, und der sich entzündende Glanz des Pfeiles, oder wie uns eine Handzeichnung dies Licht deuten lässt, der Schein, der durch den Spalt eines Vorhanges dringt. Aber hier, wie in allen den anderen, auf farbige Wirkung angelegten Blättern der letzten Jahre, ist es nicht eigentlich Farbe, die wirkt, nicht etwas, was auf der Oberfläche sich verbreitet, sondern etwas, was aus der Tiefe hervordringt. In den dreissiger Jahren war das Schwarze die Hauptfarbe, das Weisse ein Mittel, diese recht tief und satt zu gestalten; jetzt ist das Weisse das Wirkende und viel mehr Stimulierende. Das Schwarz ist nicht mehr Farbe, sondern Verhüllendes, luftig Verbreitetes — Dunkelheit. Ein neuer Faktor hat jetzt die Herrschaft gewonnen, das Licht. Die Farbenprobleme sind in den dreissiger Jahren gelöst, nur scheinbar bekommt das Farbige ein anderes Aussehen und andere Kraft, weil es sich mit dem Licht, dem blendenden Element verbunden hat.

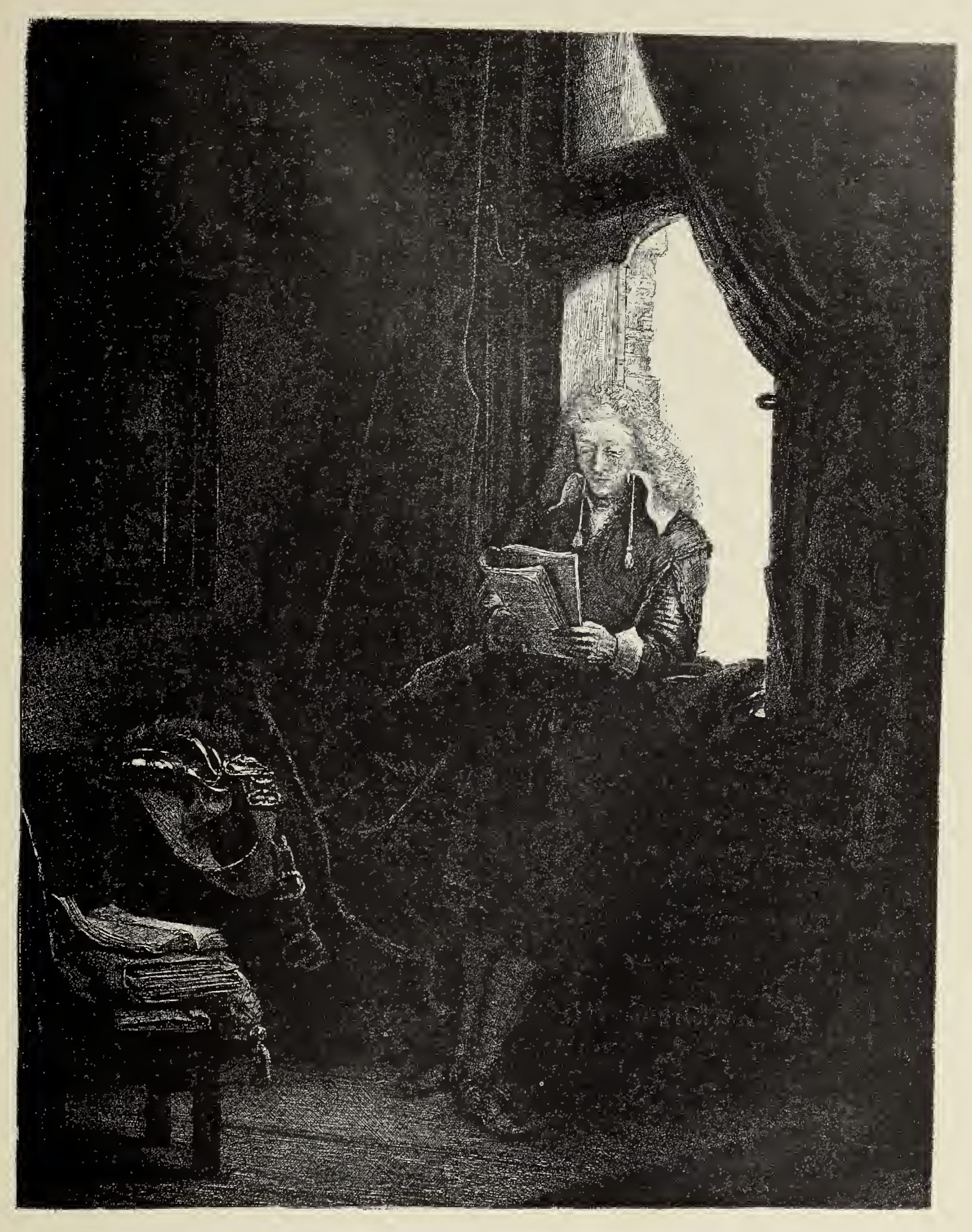


B. 202. II. Die Frau mit dem Pfeil. 1661.



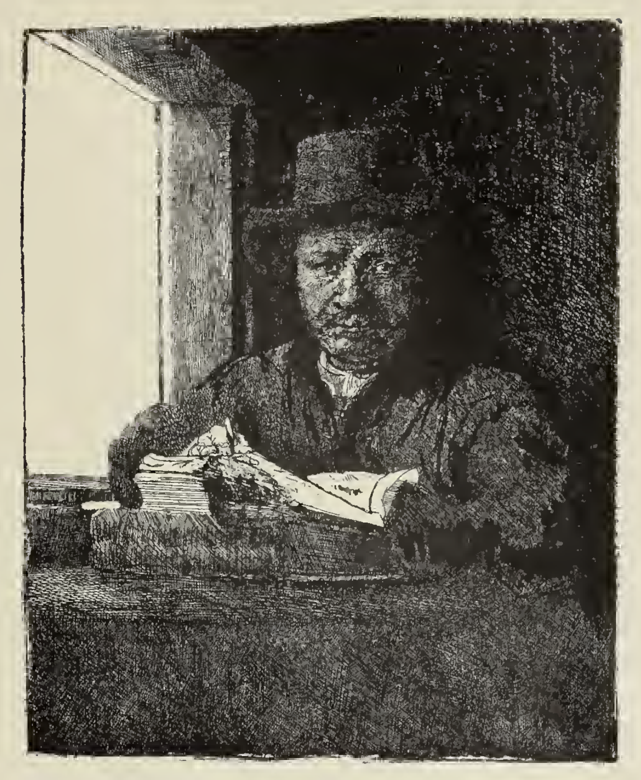
Der Raum





B. 285. II. Jan Six. 1647. (Verkleinert.)





B. 22. I. Selbstbildnis, zeichnend. 1648.

Der Raum.

Schon immer sahen wir, wie Rembrandt in den vierziger Jahren irgendwie auf das Ganze und auf Einheit ausging und sowohl der plastisch-statuarischen als der szenischen Vereinzelung entgegenarbeitete. Das Problem der Menge und der Gruppe entsprang diesem Bemühen. Künstlerisch wollte das gleiche die Einstellung der Lokalfarbe in einen bindenden, vereinenden Ton, weshalb er denn die Kontraste vermied, die einzelnen Farbflecke vertreibend ineinander überführte und zugleich Licht und Schatten gleichmässig über die ganze Fläche verstreute. Für die einzelne Person bedeutet dasselbe die Einstellung in einen umfassenden Raum, dem sie sich unterordnet, der sie verschluckt. Dazu muss dieser Raum eine besondere Qualität haben. Es kann nicht auf

die festen Grenzen ankommen, die selbst wieder bestimmen, trennen, individualisieren, nicht auf klare, architektonische Bauglieder und auf klare Raumdisposition, so dass das Individuum selbst klar und bestimmt abgegrenzt ist. Vielmehr kommt es auf Raumerfüllung — Raumausfüllung



B. 92. II. Die Enthauptung Johannis des Täufers. 1640.

an, auf die Luft, Atmosphäre in ihm. Das Problem des Rembrandtischen Raumes der vierziger Jahre verbindet sich mit dem Problem des Helldunkels, der Dämmerung, in der die Konturen verschwimmen und die Dinge zusammenfliessen, eins werden. Ganz klar stellt sich Rembrandt das Problem im Jahre 1640 so: wie kann ich ohne festes Gefüge, ohne



B. 73. VI. Die grosse Auferweckung des Lazarus (verkleinert).



bestimmte Grenzen einen Raumeindruck erzielen, nur mit den Mitteln von Hell und Dunkel?

Die Radierung, die in aller Schärfe dieses Problem enthält, ist die „Enthauptung Johannis des Täufers“. Von räumlich und tief wirkender Architektur ist ganz wenig gegeben; rechts eine Kulisse von nur geringer Tiefe, oben zwei Bogen, die für sich, mit Verdeckung des unteren Teiles gesehen, gar nicht so wirken, wie sie gemeint sind, als hintereinander in die Tiefe hineingehend, sondern als Einbau eines kleinen Bogens in einen grösseren, fast in demselben Plan untereinander. Der Raumeindruck, die Erstreckung von vorn nach hinten, ist hauptsächlich durch Abstufung von Hell und Dunkel erzielt. Vorn die beiden Hauptfiguren ganz in Licht getaucht, ganz hell und dadurch nach vorn treibend, förmlich aus dem Bilde herauskommend und weit von dem Volkshaufen dahinter abgerückt. Dann ein dunklerer, noch lichter Ton, die Salome, dahinter die noch mehr verdunkelten Köpfe der Menge, schliesslich das schwarze Dunkel des Gewölbes. Dieses Verschweben des Lichtes in vier Stationen bringt es zuwege, dass man glaubt, es gehe endlos in das Gewölbe hinein. Der Mohr mit der Schüssel leitet auf einem anderen Wege als Etappe zwischen dem Delinquenten und der Salome in die Tiefe. Aber er steht zu sehr seitab, um sehr in Betracht zu kommen. Die Hauptpersonen scheinen stark isoliert durch die scharfe Helligkeit, aber man muss verstehen, nicht um ihrer selbst willen, sondern nur als Mittel zu einem Zweck, jener Tiefenbewegung, deren End- oder Anfangsstationen sie sind.

Dass mit dieser Radierung, mit dem Jahre 1640 etwas Neues einsetzt, erkennt man, wenn man die früheren Radierungen daraufhin ansieht, wie sie eine Raumwirkung erzielen. Entweder ist Rembrandt der Raum in den dreissiger Jahren eine Verlegenheit. Er bevorzugt deshalb Profilansichten, auch bei ganzen Gruppen, und baut einen Zug in die Breite. Mehr als einmal finden wir eine reiche Architektur mit Durchblicken, tiefen Räumlichkeiten in seinen frühen Radierungen. Jenes tiefe Gewölbe in der „Samariterin“ (Abb. S. 64), jener phantastische Säulenhof in der „Tempelaustreibung“, oder weit in die Tiefe sich abrollende Seitenkulissen barock geschwungener Architekturen wie im „Stephanus“ (Abb. S. 100). Eine Neigung für Raum, für leere, unerfüllte Weiten, für Gänge und Durchblicke ist unverkennbar. Aber es bleibt alles doch nur Hintergrund, nicht für den eigentlichen Inhalt der Szenen ausgenützt, die sich immer vor dieser Architektur reliefmässig von rechts nach links oder umgekehrt abwickeln. Das grösste Blatt dieses Genres, das Ecce homo in die Höhe, lässt auch deutlich empfinden, dass die grossartige Kulisse, die tief ins Bild hinein sichtbare Menschenmenge nur so leichthin zu der

ganz breitmässig entfalteten Vordergrundshandlung hinzuphantasiert sind, andeutungsweise, unanschaulich und sicherlich aus fremden Vorbildern mehr als aus eigener Beobachtung geschöpft. In „Josephs Träumen“ (Abb. S. 108), wo er zuerst die ganze Handlung von hinten nach vorn, dem Betrachter entgegen sich abspielen lässt, wirkt leicht unangenehm, wie der Raumvollgestopft ist, und die einzelnen Figuren noch nicht voneinander loskommen.



B. 80. Christus am Kreuz.

Oder aber Rembrandt baut einen Raum ins Bild hinein wie ein Architekt mit plastischen Mitteln, indem er ihn durch konstruktiveBaugliederabgrenzt, abmisst. So schon 1628 im „Jesus im Tempel“ (Abb. S. 128). Im Ganzen ist ein gewaltiger Hallenraum gemeint, der aber architektonisch nicht bewältigt ist. Rembrandt ist am wenigsten Architekt. In diese unbestimmte Leere baut er aber einen neuen Raum hinein mit ganz primitiven architektonischen Mitteln. Die Figuren sind in einen Kreis gestellt wie Säulen ohne Dach und schneiden so einen kleinen Raum mit rundem Grundriss heraus. Es hat die Primitivität frühester Baudenkmäler, länglich behauener Steine, die im Kreis herumgestellt sind. „Christus am Kreuz.“ (1634?) Ein dreiseitiger Raum ist abgesteckt, wie Geometer einen Raum mit Stäben abstecken. Das Kreuz mit Christus gibt die Hauptecke, nach der die weibliche Rückenfigur und der die Arme emporhebende Jünger ausgerichtet sind. Wie statuarisch pfeilermässig die Frau dasteht, ganz wie der Christus in der „Auferweckung des Lazarus“. Auch hier wieder vier Figuren, die in auffallender Weise vor den anderen hervorragen und zu einander ausgerichtet sind. Christus ist wieder der Hauptpfosten. Von ihm in etwa gleicher Entfernung markieren den quadratischen Raum die Frau in der Ecke rechts, der Mann hinten mit den aufgestreckten Armen und der die Hände ringende links von Christus.



B. 99. II. Der Tod der Maria (verkleinert). 1639.



Die Frau ist ganz in diesem Sinne nach einer früheren Konzeption korrigiert worden. In dem früheren Zustand der Radierung kniete sie, legte sich als breite Masse zur Seite aus dem Bilde heraus. Jetzt ist sie in die Höhe gezogen, steiler geworden. Die Vorderfront ist jetzt ganz vertikal, sie ist mehr zu ihrem Pendant, dem händeringenden Mann ausgerichtet, mehr in das Bild hinein, in die Diagonale geschoben. Zu diesem Ecksäulenmotiv kommt hier ein neues, Raum-abteilendes und begrenzendes, schwere Vorhänge an der Decke.

Im „Tod der Maria“, 1639, dem letzten Jahr vor der Enthauptung des Johannis, finden sich noch einmal beide Motive für den Raum im Raume, der mehr ein Monument, eine von aussen begrenzte, wenn auch durchbrochene Plastik ist als ein Innenraum. Für den von innen gesehenen Gesamtraum ist von architektonischer Gestaltung nichts weiter aufgebracht als der eine Wand ersetzende, grosse Vorhang zur Rechten. Das Motiv des von oben herabgelassenen Teppichs bemerken wir verkümmert an dem Baldachin über dem Bett, dort auch die Eckpfeiler, den Priester, den Gebete lesenden Mann am Tisch und die Frau mit gefalteten Händen am Baldachin. Den Arzt, der den Puls fühlt, könnte man noch mit diesen zusammensehen. Auffällig ist wieder wie hoch, wie steil und stabartig der Priester und die Frau am Pfosten des Baldachins gebildet sind, und wie streng diagonal sie einander entgegengesetzt sind. Aber es ist hier ein Schlusswort und weniger energisch gesprochen. Nur der sitzende Mann ist wirklich isoliert, Entfernung markierend, jene beiden anderen verschwimmen und vermischen sich mit dem übrigen Milieu. Wolken und dichte Luft dringen herein, zerstören das feste Gefüge des Raumes und füllen die Leere aus. Das neue Streben, aus dem Blatt einen einheitlichen, aus Licht und Dunkel komponierten Raum zu gestalten, kündet sich an, so wie es in der Enthauptung Johannis klar ausgesprochen ist.

Es gibt aus den vierziger Jahren einige Radierungen, die auffallen durch eine scheinbar übermässig plastische Herausarbeitung einzelner Glieder, in denen aber in der Tat diese scheinbare Festigkeit, Greifbarkeit nicht durch harte, entschiedene Modellierung des betreffenden Körpers erreicht ist, sondern durch die Leere, die mit Hilfe von Licht und Schatten um den Körper gelegt ist, so dass er von seiner Umgebung abrückt und man glaubt, dahinterfassen, von allen Seiten ihn greifen zu können. Zu einer Zeit, als die Oberfläche schon anfängt, weicher, unbestimmter zu werden, damit unfassbarer, unplastischer, als die Konturen schon anfangen zu „verdampfen“, überwindet Rembrandt erst das Relief und gelangt zur eigentlichen Freiplastik — mit Hilfe des Raumes. „Anslo“, 1641 (Abb. S. 33). Das erste Porträt, wo er entschieden die Person in

einem Raum geben will. Er lässt ihn beide Arme vorstrecken, Entfernung, Tiefe markieren und baut an beiden Stellen Bücher davor. Das scheint die Art der dreissiger Jahre, besonders das Buch, auf dem die rechte Hand ruht wie eine kleine Wand, ein kurzer Pfeiler, auf den ein Balken gelegt ist. Aber das Neue ist, dass sich zwischen den Büchern und dem Körper des Predigers auffallend viel Raum, Leere bildet durch die kunstvoll dahinter gelegten, merkwürdig hervorquellenden und verschwebenden Lichter. Streicht man die Helligkeit hinter dem stehenden Buch zu, so rückt dies auf einmal ganz nahe an die Person heran. Nicht die zeichnerische Verkürzung des Armes gibt uns die Anregung, an ihm entlang in die Tiefe zu fahren; die Verkürzung — an dem linken Arm sogar ganz ungenügend, wird erst so tief durch die Licht- und Schattenkunst. Ebenso ist die auffallend plastisch erscheinende, unangenehm aufdringliche, weil aus dem Bild herauskommende Hand des Sylvius von 1646 gemeint (Tafel S. 54/55). Man glaubt sie greifen zu können von allen Seiten, weil die Leere drüber und drunten durch die Helligkeit in der Handfläche und den Schlagschatten auf der Brüstung erreicht ist. Durch Licht und Schatten wird die Hand in der Luft, in der Schwebe gehalten. Aus demselben Jahr bewundert man an dem „Sitzenden Jüngling“ (Abb. S. 142) die gerundete Körperlichkeit und besonders, wie dessen linkes vorgesetztes Bein auffallend von der Bank dahinter abgerückt ist. Ohne das kleine Licht in der Kniekehle und andere verschieden abgestufte Lichter und Schlagschatten weiter unten würde nicht halb dieser Eindruck erzielt. Die Zeichnung, die plastische Modellierung des Beines tut es wieder nicht.

Solche im kleinen erprobten Mittel sucht Rembrandt zum erstenmal für die Dehnung und Weitung eines Innenraumes anzuwenden in dem „Hieronymus“ von 1642. Ein grosser, wie eine Halle wirkender Raum mit einem architektonischen Renommierstück, einer mächtig gewundenen Treppe. Aber das Architektonische ist verhüllt durch ein Dunkel so dicht, dass man zuerst nur ein helles Fenster rechts oben und eine schwarze Fläche wahrzunehmen glaubt. Der Heilige ist nur schwach sichtbar und den Löwenkopf unter dem Tisch kann man nur ahnen. Das Licht, was da hereinströmt, hat keine rechte Kraft, sich auszubreiten, vermag den Raum nicht zu schaffen. Es ist ein Versuch — charakteristisch für die vierziger Jahre durch den seitlichen Lichteinfall und den in geistiger Beschäftigung versunkenen Mann. Das Gelingen kommt erst später.

Das Bildnis des „Abraham Francen“ ist besser, es ist mehr Leben darin. Der Raum beginnt zu atmen. Die raumschaffende Kraft des Lichtes bewährt sich vor allem unmittelbar vor Francen. Vom Tisch zur Hand, hinter dem Kunstblatt, das er in den Händen hält, schieben



Lichtdruck v. Albert Frisch, Berlin W.

B. 105. II. DER HEILIGE HIERONYMUS IM ZIMMER 1642



sich alle möglichen Lichter hin und her und rücken die Gegenstände voneinander, aber im ganzen überwiegt noch zu sehr die Breite, die Fläche. Die Person und alles Mobiliar, Tisch und Buch sind zu sehr im Hellen, noch zu hart, zu kantig, und der Raum, die Leere dadurch verbaut.

Bei Anslo und Francen war der Raum nur zur Hälfte gegeben, fing dort erst an, wo die interessanteren Gegenstände erschienen. Dem gegenüber ist im „Bürgermeister Six“ (Abb. S. 197) zuerst nur Raumdarstellung. Der Raum ist ausgeschöpft, beginnt mit dem Boden. Ein Stuhl ist alles Mobiliar. Die Figur ist an die Wand gedrückt. Es ist nur Raum — ausgeräumter Raum. Ein Zimmer, so weit man sehen kann, von ungefähr quadratischem Grundriss, mit der Lichtöffnung an der Seite. Dem Licht ist der Eingang erschwert durch massige Draperien. Drinnen tiefe Dämmerung. Die Lichtbewegung schafft fast allein die Tiefe und den luftigen Raum. Besonders die Lichter auf dem Stuhl und dem Buch, dahinter die geringere und gedämpftere Lichtpartie um den Degen herum und noch weiter hinten die Dunkelheit an der Wand. Dazu kommt das verschwebende Licht am Boden. Hält man das Blatt zu nahe vor die Augen und in starkes Licht, verliert es; die Wände werden zu deutlich, scheinen stumpf, verschossen. Bei grösserer Entfernung wird alles noch weicher, alles Bestimmte, Begrenzte, Feste wird ausgelöscht und der Raum gewinnt — allein auf die Lichtwirkung gestellt — an Tiefe. Man kann nicht mehr kontrollieren, wie tief es dahinter noch ins Dunkle hineingeht. Statt der Gegenstände füllt das Dunkel atmosphärisch, wolkig den Raum aus. Aus allen Ecken scheint es hervorzuquellen.

Es ist unmöglich, bei diesem Blatte nicht an eine andere berühmte Darstellung einer lichtdurchfluteten Räumlichkeit zu denken, an den „Hieronymus im Gehäuse“ von A. Dürer. Auch das Werk eines deutschen Künstlers; wie denn Innenkunst, Raumkunst immer etwas vorzugsweise Deutsches, Nordisches gewesen ist. Und doch, wie anders stellt Dürer den Raum dar, wie anders benutzt er das stimmungswirkende, aufs feinste abgestufte Licht! Er baut zunächst den Raum wie ein Architekt und Zimmermann, fest und sicher. Die Fensterwand mit den Leibungen, die Balken an der Decke, die Stufen und der Boden wie alle Gegenstände im Zimmer sind fest und solide, haben Kanten und Ecken, an denen man sich stossen kann. Nähme man die Lichtabstufungen weg, das Zimmer würde nicht wanken, der Raum nicht grösser und nicht kleiner werden, nur unbehaglicher. Man kann den Gegensatz vielleicht so formulieren: hier ist der Raumeindruck völlig mit linearperspektivischen plastischen Mitteln erschöpft, wir werden in der Vorstellung von hinten zusammenlaufenden Linien in die Tiefe gezogen wie bei zwei Eisenbahnschienen, die sich in der Ferne schneiden. Bei Rembrandt ist fast allein mit Luftperspektive

gearbeitet und die Erfahrung, die jeder im Freien, in der Landschaft macht, dass mit der Ferne die Dinge undeutlicher werden, verschwimmen, ist von der Landschaft auf den Innenraum übertragen. An Stelle eines festen Gefüges ist etwas unbestimmt Vages, etwas Grenzenloses getreten.

In der Beschränkung rein auf die Wirkung eines dämmervollen Interieurs ist Rembrandt über den Six nicht hinausgegangen. Aber das künstlerische Problem, das Darstellungsproblem, das gerade für den Maler, der auf der Fläche arbeitet, besteht, die Anregung zur Tiefe hat er auch da noch gesteigert, wo der Raum als solcher ihn gar nicht mehr in erster Linie interessierte.

Im Six antwortet der Tiefenbewegung des Lichtes von vorn nach hinten eine andere, die mehr seitwärts, von rechts nach links geht, vom Six zu dem Buch, das er in der Hand hält, zum Stuhl, und durch die starke Helligkeit im Fenster und die seitliche Stellung der Person wird das Auge leicht nach dieser Seite hingezogen. Das Zimmer selbst scheint stark über Eck gestellt. Im „Selbstporträt 1648“ (Abb. S. 3 und 199) kommt die entsprechende Wand direkter aus der Tiefe dem Beschauer entgegen. Der Vergleich des ersten Zustandes (Abb. S. 199) mit dem folgenden verrät das Bemühen um die Tiefe. Oben in dem Fenster gehörte zur Leibung anfangs eine sie verbreiternde Linie, die den Blick mehr seitwärts nach links lenkte. Diese ist später durch den Streifen mit dem Namenszug fortgestrichen und der dadurch verschmälerte Pfosten kommt nun steiler, senkrechter auf den Beschauer zu. Dies linearperspektivisch. Im Sinne der Luftperspektive eine gleiche Änderung. Das Gesicht enthielt zuerst stärkere Helligkeiten, schien kräftiger modelliert und drängte stark nach vorn. Durch feine, verdunkelnde Strichlagen ist es jetzt in den Hintergrund und von den hellen Lichtern des Buches vorn zurückgeschoben. Dennoch ist nicht der Raum, sondern die Person das Wirkende.

Ebenso ist in der „Synagoge“ der Raum jetzt erfüllt von wandelnden Gestalten und jenem höchst lebensvollen Paar disputierender Greise. Aber der Raumeindruck geht an Tiefe weit über alles im Six hinaus. Und dieser Tiefeneindruck ist erreicht mit den beiderlei Mitteln stark kleiner werdender, sich verkürzender Figuren, in drei Stationen hintereinander gestellt, und zugleich dreier Stationen des Lichtes, die sich damit verbinden. Die Fensterarchitektur darüber trägt gar nichts als Kulisse dazu bei, das meiste bewirkt wieder das Licht; denn die Figuren der linken Seite, die Redenden und der Sitzende, obwohl in den Grössenverhältnissen denen rechts gleich, wenn nicht noch stärker unterschieden, erscheinen weniger entfernt voneinander infolge der gleichen Beleuchtung. Es ist famos, wie — nur im ersten Plan betrachtet — aus dem ganz breit



B. 65. I. Der stehende Jesusknabe inmitten der Schriftgelehrten. 1652.



angelegten Bild ein unglaublich tiefer Gang geworden ist, in dem die Menschen wie Schatten, Geister, nicht wie Körper hinschweben. Denn auch das ist wichtig, dass das Raumgefühl, einen tiefen Gang durcheilen zu können, bereits durch ein psychologisches Motiv, eben das Heraus- und Hineingehen dieser wandelnden Gestalten vorgebildet ist. Befinden wir uns doch auch hier in dem bedeutsamen Jahr 1648.

Im „Faust" (Abb. S. 265) ist es auch nicht mehr das blosse Raumgefühl, das psychologisch interpretiert ist, sondern ein Blick geht in die Tiefe, der sich um ganz anders ergreifende Dinge als die blosse Raumerstreckung besorgt. Der Faust steht an der Wende zu den seelisch bedeutsamen



B. 126. II. Die Synagoge. 1648.

Gestaltungen der fünfziger Jahre, nicht aber, ohne noch einmal mit aller Entschiedenheit und am vollkommensten den Hell-Dunkelraum vor uns aufzutun. Das Fenster ist jetzt ganz von der Seite fortgenommen, in die Tiefe, dem Beschauer direkt entgegen gestellt. Die Wände, die Seitenkulissen sind ganz gefallen. Von baulichen, linearen Momenten ist fast gar nichts mehr geblieben. Dafür ist Faust durch die starke Helligkeit seiner Mütze nach vorn gezogen, hinter sich bis zur Wand einen bedeutenden Raum für das Dunkel und verstäubende Licht lassend. Unten sind durch die drei Stationen der Lichtabstufung bis zum völligen Dunkel Gegenstände, die man sonst übereinander sähe, hintereinander in gehörige Entfernung gerückt, vor allem rechterseits der Globus und darüber die

beiden schwer in ihrer sachlichen Eigenschaft zu charakterisierenden Dinge. Es ist noch viel feiner Reiz des Helldunkels, aber der fast raffinierte, wollüstige Schimmer des Sixbildes hat hier einer kräftigeren, schlichteren Behandlung Platz gemacht, die auf das dort gestellte künstlerische Ziel energischer losgeht. Denken wir zurück an die Johannisradierung, wie dort ähnlich dem Faust Gestalten durch ihre Helligkeit vom Grunde abrückten, wie die Beleuchtungsschichten wechselten und im Grund verdämmerten, so nähert sich Anfang und Ende in diesen beiden Radierungen wie Frage und Antwort.

In den fünfziger Jahren verzichtet Rembrandt auch noch auf das letzte, den beweglichen menschlichen Körper angehende Darstellungsmotiv, auf den Raum. So sehr schon in den vierziger Jahren alles Körperliche, Greifbare in der Umgrenzung und Abmessung des Raumes vermieden wurde, und so sehr in ganz malerischer, dem Auge schmeichelnder Weise mit Hell und Dunkel jene unbestimmte Leere des Sixbildes gegeben wurde, diese Leere, dieser Raum rechnete doch damit, dass es bei dem blossen Helldunkel nicht verblieb, sondern der Eindruck entstand, dass nach allen Seiten der Bewegung des Menschen in diesem Raum Platz gelassen war. Die völlige Abkehr von allem Körperlich-Gegenständlichen, die nur noch mit hellen und dunklen Flecken arbeitende Behandlung der fünfziger Jahre sucht diesen Raumeindruck direkt zu hintertreiben.

Im „Jesus im Tempel“ von 1652 (Abb. S. 213) scheinen helle Flächen, deren Umriss nur Gestalten von Männern andeutet, sich auf einer glatten Wand nebeneinander auszubreiten, sowie im Schattenspiel dunkle Flächen auf einer Leinenwand. Das Format selbst ist breit, band- und streifenförmig. Und obwohl rechterseits Männer in vier Raumzonen hintereinandersitzen, linkerseits eine ganze Menschenmenge sich hintereinanderschiebt und drängt, ist nichts getan, diese Tiefen und Entfernungen optisch zu vermitteln, einen Raumeindruck zu suggerieren. Man soll aber ein grell und gleichmässig auffallendes Licht empfinden, das alle raumdeutenden Schatten verschluckt. Man muss das Blatt entfernt sehen, nichts Einzelnes mehr bemerken wollen, sonst sieht man scheinbar unmotivierte Striche und grosse weisse Flecken. Der Künstler zwingt das Auge des Beschauers in einen gewissen Abstand hinein.

Eine zweite Redaktion derselben Szene von 1654 betont den neuen Stil noch rücksichtsloser, weil die Motive, die nach Raumklärung verlangen, hier wie absichtlich verstärkt sind. So ist jetzt die Brüstung mit den Männerköpfen in die Tiefe geschoben, aber die Köpfe scheinen in der Breite aneinandergeklebt. Ganz vorn ist ein riesiger Kerl aufgepflanzt und zwischen ihm und den Männern an der Wand muss Raum



B. 64. Jesus als Knabe unter den Schriftgelehrten sitzend. 1654.



sein, damit der gebeugte Mann rechts hindurchsehen kann. Wir sehen aber keinen Raum. Die entscheidendste Änderung gegenüber der Radierung von 1652 ist aber die, dass Rembrandt jetzt seinen Personen auch noch den Boden entzieht, der 1652 doch ein gut Stück in die Tiefe ging. Das Fleckige der Behandlung ist hier viel reicher, sprühender und vibrierender, weil nicht mehr bloss abrupte Konturen die Dunkelflecken abgeben. Breit schraffierte Flecken lassen ein merkwürdiges Flimmern entstehen.

Rembrandt selbst hat diese Ansichten schon als sehr fern gesehen konzipiert, in einer Entfernung, in der die Pläne aneinanderrücken, die Konturen ineinanderfliessen. Das zeigen einige Radierungen der fünfziger Jahre, in denen auf der einen Seite eine sehr grosse, fast an den Rand anstossende Figurengruppe gegeben ist, auf der anderen eine ganz entfernte Landschaft, wie die „Rückkehr vom Tempel“ 1654 (Abb. S. 221). Vor einer Bergwand ganz gross die drei schreitenden Personen. Der Boden, auf dem sie schreiten, ist dicht hinter dem Hündchen abgeschnitten. Es muss die Höhe eines Passes sein. Dahinter vermutet man, dass es ziemlich steil hinuntergeht, und drüben steigt es wieder hinauf. Unten ein Bergsee und ein Schweizerhaus, eine Bergstrasse, die hinten an dem Dorf zwischen zwei Felsen sich umwendet. Am Rand des Bergsees sieht man Menschen und weidendes Vieh, auf der Gebirgsstrasse wandernde Menschen. Beide etwa in derselben Grösse, aber im Vergleich zu den Hauptpersonen vorn ganz klein, punktartig, also ganz weit entfernt. Und doch scheinen der Abhang links und der Berg rechts eine einzige Felsenkette zu sein. Sie rücken für das Auge ganz zusammen.

Auch in „Isaaks Opfer“ 1655 (Abb. S. 125) befindet sich die Gruppe links vor einer Bergwand, auf einem Plateau, das durch den Altar stufenartig erhöht ist. Die Stufe hinab geht es zu dem Abhang, an dem die Diener mit dem Esel warten. Das Hinab ist ganz deutlich, da die Figuren dort nur halb sichtbar werden. Drüben geht es wieder in derselben Weise wie auf der Rückkehr hinauf, zwei Menschen — Jäger? — erscheinen, kleine Punkte, also entfernt. Interessant ist, dass die näheren Diener durch die Beschattung eher entfernter gegeben sind als die entfernteren Jäger, die mit dem Berggelände dort durch die starke Helligkeit hervortreiben. Die Partie mit den Dienern kann dadurch als steil abfallende Wand jenes entfernteren Hanges erscheinen. Ohne die Entfernung des Standpunktes aber wäre es unmöglich, so die ganze Gruppe der Hauptpersonen und noch daneben einen so bedeutenden Teil der Hintergrundslandschaft, und zwar beide in gleicher Deutlichkeit, zu erblicken.

Allein dieses Streben, einen einzigen Plan für das Auge zu gewinnen, macht uns das grosse „Ecce homo“ von 1655 verständlich, das

in einem ganz grossen Format diese Negation des Raumes fühlbarer als je werden lässt und anfangs befremdend, ja nüchtern wirkt (Abb. S. 225). Das Architektonische ist zu verstehen als das Bemühen, eine einzige glatte Fläche zu gewinnen, die nur durch lange, einfache Striche zu dem Augenschein einer Fassade verwandelt ist. Grosse leere Flächen gähnen einem überall entgegen; das Körperlose wird besonders stark an dem rechten Seitenteil empfunden, wo die Linien ins Leere verlaufen. Auf der Plattform haben wir das Motiv des Johannes von 1640. Ein dunkler Gang, aus dem eine dichtgedrängte Menge hervorquillt. Aber nicht das mindeste an Lichtabstufungen ist gegeben, diese Tiefenbewegung anzudeuten. Sie ist da. Man beachte die Lanzen und Partisanen über der Brüstung zur Linken, wie sie in ungeahnter Zahl hintereinanderstehen. Aber wir sehen nur einen bandartigen Streifen gedrängter Menschen, dem ein breiterer Streifen in der auch hintereinander sich drängenden Menge unten antwortet. Dort haben wir das Problem wie im Anslo, einen Körper von einer Wand dahinter abzurücken. Diese Menge steht an einer Schranke und zwischen dem Gebäude und dieser Schranke scheint ein Graben sich zu dehnen. Die Radierung des Lukas v. Leyden, der das Motiv von Rembrandt entnommen ist, lässt kaum einen Zweifel darüber aufkommen. Aber dieser Menschenstreifen klebt unmittelbar an der glatten Wand, da das fast horizontal und voll aufprallende Licht — der Schatten des Mannes rechts belehrt darüber — keine Lichtabstufung zulässt. Die Schatten der Leute an der Brüstung fallen in den Abhang hinab.

Eins freilich wird uns gerade aus dieser Radierung klar, was aus diesem Fernsehen, das zugleich ein Zusammensehen ist, gewonnen wird. Die Bindung einer Menschenmenge zu einer einheitlichen, von einem Affekt beseelten Masse. Erst jetzt, wo keine Rücksicht mehr auf den Raum genommen ist, der den Nachbarn vom Nachbar trennt, ist die Vereinzelung der Person überwunden, die doch auch da noch wirksam war, wo die räumliche Beziehung von Person zu Person wichtiger war als die Person für sich, wie in den Gruppenbildungen der vierziger Jahre. In der Darstellung der Menge wie eines einzigen Wesens übertreffen die Blätter vom predigenden Christus, vom Jesus im Tempel alles vorige, sie selbst aber werden weit überholt von dieser Darstellung, wo höchste Meisterschaft aus dem Gemisch von wenigen Personen und wenigen Strichen den Eindruck eines ungeheuren und ganz charakteristischen Volksauflaufes hervorzaubert.

Überhaupt würde der Verzicht auf den Raum in all diesen Blättern der fünfziger Jahre nicht so ohne weiteres hinzunehmen sein, wenn Rembrandt nicht an seine Stelle etwas gesetzt hätte, das des Raumes nicht bedarf. Und es ist das in jedem Fall eine seelische, rein innerliche



B. 60. Jesus mit seinen Eltern aus dem Tempel heimkehrend. 1654.



Beziehung, die den Personen von den Augen abzulesen ist, von irgendeiner freudig erregten, eifrig gespannten oder traumvoll bekümmerten Miene, ohne Rücksicht, wie die Person im Raume, wie sie sich nach aussen hin verhält. In der „Rückkehr vom Tempel" haben wir sogar ein Raumdurchmessen, ein Schreiten dreier Personen. Aber dies äusserliche Motiv ist nur wie eine Überschrift zu dem eigentlichen Kapitel, den Gefühlen, von denen diese Leute erfüllt sind. Das Unverdrossene, Ruhig-Schreitende bei Joseph, das seltsam Beklommene, Fassungslose bei Maria und die ekstatische Miene eines Knaben, der noch voll von dem Geist, der im Tempel über ihn kam, auf allerhand Stimmen in der Natur visionär zu lauschen scheint. Sodann der „predigende Christus", „Christus im Tempel zu den Schriftgelehrten sprechend". Der innerliche Eindruck von etwas Gesprochenen und Gehörten ist der eigentliche Kern dieser sichtbaren Darstellung. Der Fortschritt von Jesus im Tempel 1652 zu dem von 1654 war nicht nur der Fortschritt in der Verleugnung alles Räumlichen: Haltung, Physiognomie, Gebärde des Knaben der früheren Darstellung sind gemachter, schwächer als die jenes unglaublich altklugen, frühreifen jüdischen Kindes von 1654, das eingeklemmt, fast versunken zwischen alten und mächtigen Männergestalten sitzt und doch aller Blicke wie hypnotisierend auf sich zieht. In dem früheren Blatt war der Knabe durch räumliche Isolierung hervorgehoben. Auch auf diese räumliche Komposition kann Rembrandt jetzt verzichten, er komponiert rein psychologisch, da Auge und Sinn des Betrachters mit denen der Männer zu dem Knaben hingezogen werden.

Hier im Ecce homo scheint ein gleiches beabsichtigt. Eine Menge, aus der alle in gleicher Weise auf einen Mann losfahren, dessen schlichte, aber würdige Gestalt mit einem ernsten, ruhigen und milden Blick die Schmähungen gelassen, mitleidig auffängt. Aber diese psychologische Gegenrichtung von unten schräg nach oben ist nicht zustande gekommen, die breiten Streifen wirken zu sehr für sich. So versuchte Rembrandt durch Wegschneiden der Mittelgruppe unten die Gruppe mit Christus stärker zu isolieren, auch vergeblich für die gewünschte Wirkung, und das Blatt wurde damit des am kräftigsten, energischsten wirkenden Teiles beraubt, jener brüllenden Menge.

Was man an dem jungen Rembrandt gerühmt oder getadelt hat, die Natürlichkeit seiner Szenen, kann doch erst von dem Rembrandt der fünfziger Jahre gelten. Gerade in der Raumdarstellung mit den wie Pfähle aufgestellten Menschen ist das Arrangieren der dreissiger Jahre am deutlichsten. Jetzt dagegen bei allem Mangel räumlicher Komposition ist der Eindruck einer zufällig gesehenen Szene oft aufs höchste gesteigert. Dadurch allein werden sie so unmittelbar lebendig. Auch die

schlichte, gleichmässig zerstreute Beleuchtung unterstützt diesen Eindruck des wirklich Gesehenen entgegen der Lichtberechnung der vierziger Jahre. Rembrandt unterlässt auch jetzt nie, diese gleichmässige Beleuchtung als Licht und leuchtende Atmosphäre zu charakterisieren, um den Eindruck dessen, was wir täglich um uns sehen, zu steigern. Die von der Sonne beleuchteten Felsen im Hintergrunde der Rückkehr aus dem Tempel gleichen so sehr dem Eindruck sonnig beschienenen, verwitterten Granitgesteines, dass jeder sich gefragt hat, wo hat Rembrandt, der Sohn der Ebenen und Sanddünen, das gesehen! Aus diesem intimsten Verständnis für das Licht erwächst in diesem Jahrzehnt eine Kunst, die nicht wie in diesen Blättern sich auf das Poetische beschränkt, sondern eine rein optische, künstlerische Wirkung in den Vordergrund rückt, eine Kunst des Lichts.

Die formale Betrachtung der Raumdarstellung bleibt unvollständig, so lange man sie nicht durch eine inhaltliche, stoffliche ergänzt. Der Raum ist zugleich Behausung, eine Art des Menschen zu leben. So suchen wir in den Radierungen auch eine Antwort auf die Frage: wie sieht der Rembrandt-Raum aus? — Der Hieronymus von 1642 (Abb. S. 209) enthält noch den Raum, wie er den dreissiger Jahren charakteristisch ist, gross, hallend, man hört die Schritte; ein Ort, durch den viele Menschen gehen. Die geschwungene Treppe fordert zur Bewegung auf. Der Raum ist nicht gemütlich, das Helldunkel soll ihn erst dazu machen. Diese Räumlichkeit ist von dem jungen, unreifen Rembrandt geträumt oder äusserlich übernommen. Denn erlebt ist er anders als er gesehen ist. Würde der Mann drinnen sich aufrichten, so würde wenig Platz zwischen ihm und der Decke sein. Und diese Halle sieht doch so aus, als müssten die Menschen ganz klein darin werden. Franssen, Six bringen das Echtere — das Zimmer, intimer, stimmungsvoller, sehr vornehm und still, für geistige Sammlung, Nachdenken und Lesen geschaffen; doch fast beängstigend ruhig und zu vornehm im Six. Man wagt sich kaum zu rühren, tritt leise auf und hält den Atem an. · Das mag wohl für den reich und vornehm gewordenen und den vereinsamten Rembrandt der rechte Ort gewesen sein. Das Selbstporträt von 1648 gibt Ähnliches, aber einfacher, für die Arbeit zugeschnitten. Die fünfziger Jahre geben auch in der Behausung das Lebensvollere, Seelischere. Es wird gemütlicher, behaglicher und freier. In der „Heiligen Familie“ von 1654 (Abb. S. 117) zeigt sich ein schlichtes, ganz wohnliches Zimmer. Durch das Fenster strömt das Sonnenlicht, man sieht den Kamin und erinnert sich der behaglichen Wärme knisternden Feuers. Die Jungfrau scheint in einer mütterlichen Gebärde mit dem Kind eingeschlafen; eine Katze



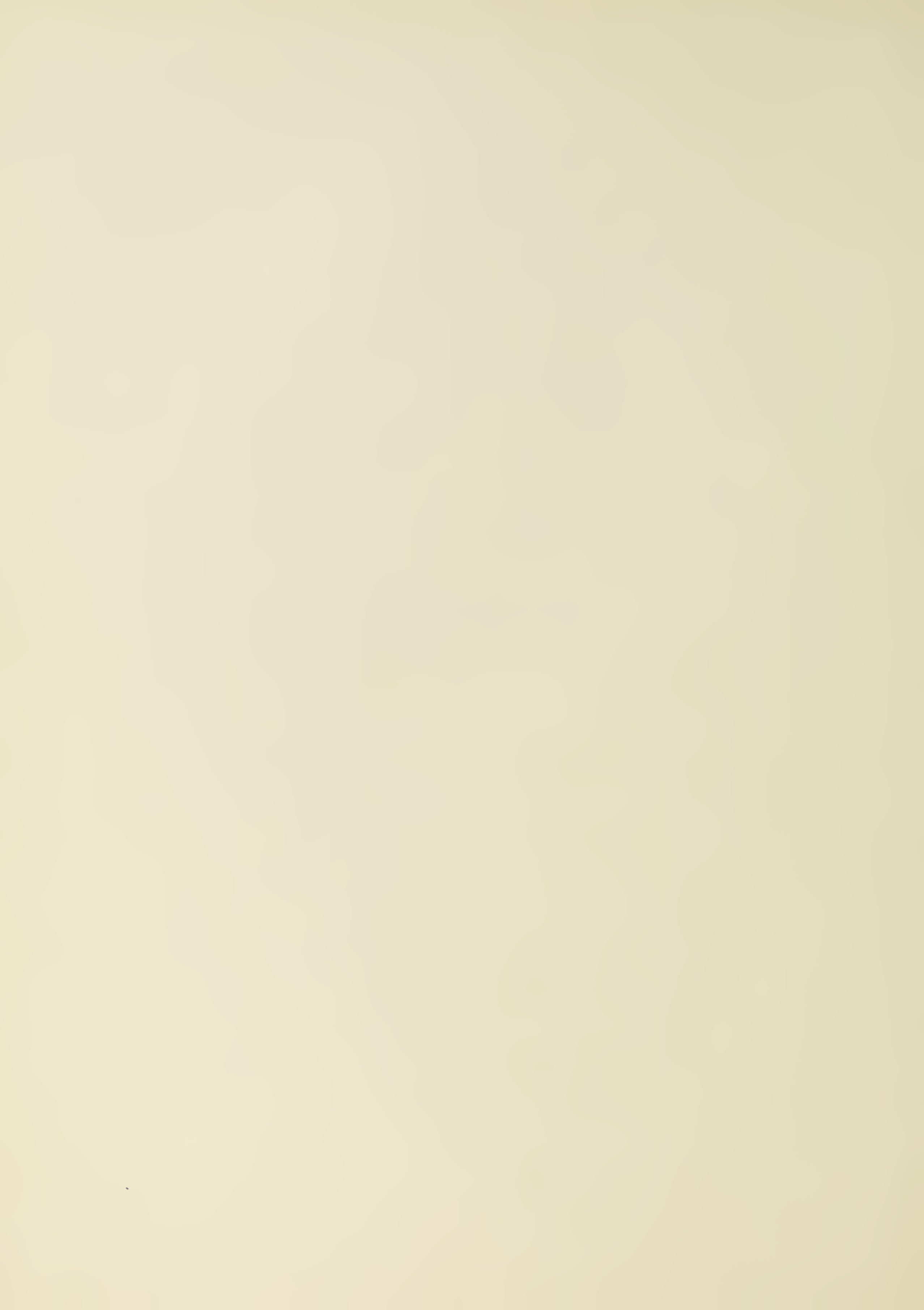
B. 76. IV. Christus dem Volke vorgestellt, in Querformat. 1655. (Verkleinert.)



streckt sich müde. Auch für diese Raumbetrachtung gibt das Jahr 1651 im „Tobias“ (Abb. S. 57) und im „Faust“ (Abb. S. 265) zwei wundervolle Gelegenheiten. Im Tobias das Wohnliche einer ganz einfachen, bescheidenen Stube. Der Stuhl an den Kamin gerückt, in dem das Feuer flackert und seinen Schein munter an den Wänden hin und her flattern lässt. Oben hängen Heringe und Flundern zum Räuchern. Auf dem Stuhl hat der alte Mann noch kurz zuvor ausgeruht. — Und dazu der Faust. Das Arbeitszimmer, nicht übermässig geräumig, vollgestopft von Büchern, Gerät und Papier. Mit allen jenen Räumen, in denen wir einen Menschen in geistiger Beschäftigung versunken sehen — dem Hieronymus, Francen, Six, Selbstporträt von 1648, und wir können noch jene Waldwinkel im Freien wie beim „Lesenden Hieronymus“ von 1653 und dem „Betenden Franziskus“ von 1657 hinzunehmen —, hat der Faust das gemeinsam, was wir so charakterisieren: ein dunkler Raum, in dem es einsam ist, der Mensch von aussen nicht gesehen wird. Aber ein Fenster, durch das Licht und Sonnenwärme einströmen kann und durch das der Mensch da drinnen hinausschauen kann auf die bunte, farbige, weite Welt. Ein Heim und ein Versteck zugleich — das ist doch wohl der „Rembrandt-Raum“. In Fausts Studierstube hat nur dieser Mensch Platz. Anderen Menschen scheint der Zutritt verwehrt. Es ist ein Ort, an dem der Mensch mit Geistern verkehrt — und der Blick dieses Mannes vermag die Erscheinungen zu ertragen.



Die Landschaft





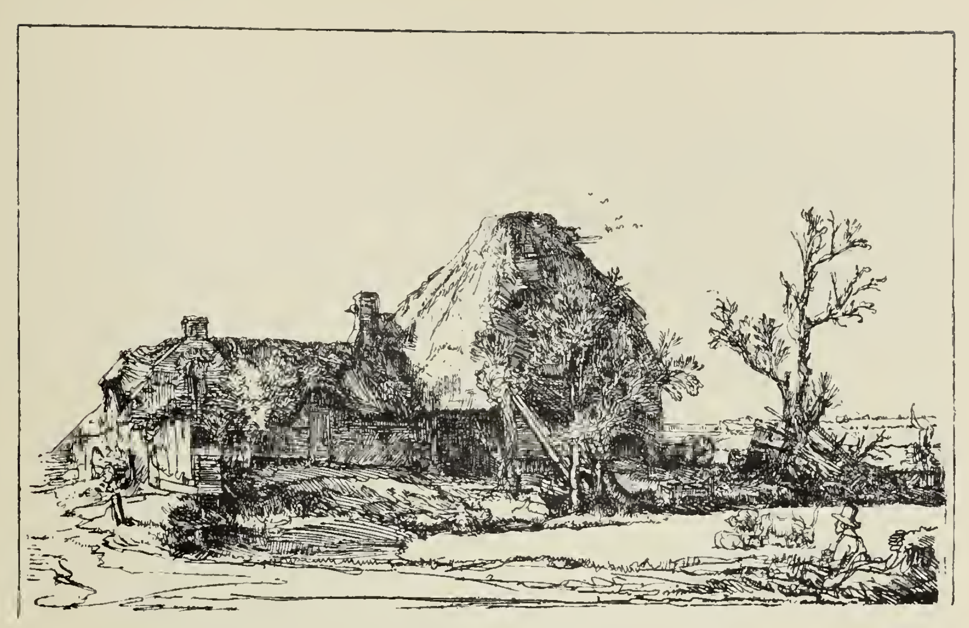


B. 223. III. Die Land



aft mit dem Turm.





B. 219. Die Landschaft mit dem Zeichner (verkleinert).

Die Landschaft.

Das Verhältnis zwischen Figur und Milieu in den vierziger Jahren, das Überwiegen des Raumes und der Staffagecharakter der Figuren sind mit Recht landschaftlich genannt worden. Es ist deshalb auch kein Zufall, dass — wie mit dem Glockenschlage — am Beginn des Jahrzehnts 1641 die Landschaft erscheint und das ganze Jahrzehnt bis 1651 durchhält. Zwei Tendenzen der vierziger Jahre fanden in der Landschaft — wie von aussen gegeben, ohne Zutun, ohne Konstruktion des Künstlers — reichliche Nahrung: der bindende einheitliche Ton und der weite grenzenlose Raum.

Eine Anzahl von Darstellungen im Freien versuchen der Zeichnung, die mit dunklen, schwarzen Strichen arbeitet, den Eindruck schattenloser, gleichmässiger Beleuchtung abzuzwingen. Im grellen Licht „Die Kreuzabnahme“ von 1642 (Abb. S. 141). Ein flüssiger haarfeiner Strich soll die intensive Beleuchtung suggerieren. Doch kommt man über das Skizzenhafte, das Gezeichnete nicht hinweg. Die „Taufe des Kämmerers“ spielt sich im Morgenlande ab, voll besonnt. Man sieht die Sonnenschirme, em-

pfindet aber doch weniger das sengende Licht der Mittagsstunde als eine gewisse Gleichmässigkeit, mit der die Szene deutlich genug, aber ziemlich reizlos beschrieben ist. Interessanter ist die „Ruhe auf der Flucht“ (Abb. S. 115). Die Striche, ganz dünne direkt mit der Nadel ins Kupfer geritzte Striche, sind nicht mehr so wie bei den vorigen durch das Wissen um die mit ihnen zu bezeichnende Form bedingt. Sie sehen unregelmässiger aus, wie zufällig gesehene Flecken. Das Ganze bleibt freilich künstlich, als ob auf einer von der Sonne bestrahlten Schieferplatte eine Zeichnung eingekratzt sei. In allen diesen Freilichtblättern ist eine gewisse erdachte Manier tätig und bringt sie um ihre Wirkung. Das Verfahren, mit dünnem Strich und blosser Auslassung die schattenlose Natur wiederzugeben, hat etwas Abstraktes, Ungesehenes.

Andere Blätter geben mehr den Eindruck eines stumpfen Grau, wie bei bedecktem Himmel, und vermitteln stärker den Anblick im Freien. So eine kleine Studie „Die Hirtenfamilie“. Grosszügiger in der „Landschaft mit der angebundenen Kuh“, bei der Figur und Landschaft infolge des gleichmässigen Tones kaum auseinanderzuhalten sind. Das Tonig-Schönste dieser Art ist aber die „Kleine Auferweckung des Lazarus“, in der der grelle Lichteffekt im Keller der grossen Darstellung einer mild abtönenden Beleuchtung im Freien Platz gemacht hat. Aus der umfassenden aber nicht grellen Helligkeit der Felswand und des Himmels geht es silbertönig, spinnwebenzart in leisen Übergängen zu den noch immer lichten, durchsichtigen Schwärzen am Rande. Als ob die Hand über ein weiches seidiges Fell streicht. Am Schluss des Jahrzehnts, vielleicht schon Anfang der fünfziger Jahre ist ein reizloseres, gleichmässigeres Grau in einer „Grablegung“ ergreifend als Stimmungsfaktor verwendet, indem der Leichenzug durch die Monotonie der Szene in einförmigem Schritt stumm und dumpf der Grabkammer zuschreitet.

Das eigentlichste Motiv von Rembrandts landschaftlichen Bemühungen ist aber doch der unendliche Raum, die reine Tiefe ohne Seitenwände, ohne Kulisse. Ein Boden, auf dem sich nichts als der unbegrenzte Luftraum erhebt. Wir haben mehr als 20 Landschaftsradierungen. Hätten wir ausser ihnen nichts von Rembrandt, er würde schon nach ihnen in die erste Reihe aller Landschaftsradierer, ja aller Kupferstecher überhaupt, rangieren. So sehr hat er schliesslich den absolut schlagenden, überzeugenden Ausdruck für diesen, der Linienzeichnung am schwersten zugänglichen Stoff gefunden, so aber, dass bei aller Natürlichkeit doch jedes Blatt eine Rembrandt-Landschaft bleibt. Das macht, Rembrandt ist auch hier Autodidakt und immer Lernender, der sich auf keine Tradition verlässt, auch auf seine eigene nicht. Erst



B. 72. Die kleine Auferweckung des Lazarus. 1642.



nach und nach in ständiger Entwicklung hat er sich die Natur abgerungen.

1641 beginnt er. 1650 ist er am Ziele und 1651 spricht er ein Schlusswort. Was vorher liegt, in den dreissiger Jahren, ist weder Land-



B. 84. Christus zu Grabe getragen.

schaft noch selbständige Anschauung. Die „Verkündigung an die Hirten“ (Abb. S. 285) ist ins Freie verlegt, doch ist die Räumlichkeit durch die Dunkelheit und die Lichteffekte verhüllt; die Natur, Bäume und Sträucher sind phantastische, künstliche Gewächse, wie ein Makartstrauss zusammengestellt. Im „Barmherzigen Samariter“ (Abb. S. 129) und im „Ratten-

giftverkäufer“ (Abb. S. 99) spielt die Szene auch draussen vor einem Hause, aber es ist gerade der durch eine Wand, eine Seitenkulisse zugebaute Raum. Das eigentlich Landschaftliche bleibt schematisierter Hintergrund, fraglich, ob nach überkommenem oder selbst zurechtgemachtem Rezept. Die späteren dreissiger Jahre haben auch von dieser Art der Landschaft nichts mehr.

1641 erscheint es wieder und zwar rein als Selbstzweck, ohne Verbindung mit einer szenischen Darstellung. Offenbar ist Rembrandt jetzt ins Freie gegangen, dort vor dem Objekt seine Studien zu machen. Da er von der Menschendarstellung herkam, so fand er sich plötzlich vor ganz neuen Ansichten und fängt auch wieder von vorn an. Wieder kommen wir in eine stetige, nicht rastende Entwicklung hinein, die auch vieles, was er in der Menschenzeichnung schon hinter sich hatte, wiederholt. Er beginnt auch jetzt mit dem aus dem Zusammenhang losgelösten Einzelobjekt, sieht und modelliert es bis auf alle Einzelheiten durch. Wenn man erblickt, wie er bei der bekannten „Mühle“ jedes irgend greifbare kleine und kleinliche Detail wiedergibt, jeden Balken, jedes Brettchen, die Ziegel des Daches, alle Fugen und Luken, so ist es schwer, nicht daran zu denken, wie er einst in einem Gesicht alle Runzeln und Furchen einzeln nachgezeichnet hat. Denn das Malerische des Anblicks beruht auch hier auf der verwitterten, ruinösen und vielfältigen Oberfläche dieser Mühle und des Hauses daneben. In dieser peinlichen Durchzeichnung hat es etwas von Kinderspielzeug an sich, es ist weder Raum noch Landschaft. Was daneben an Tiefe und Raum angedeutet, ist nichts als schematische Skizze, mehr Vorspiegelung als gesehenes Bild. Ja, es kehrt auch noch die Neigung der dreissiger Jahre zur Einstellung des Objekts in die Seitenansicht und zu flächenhafter, profilmässiger Entfaltung wieder und arbeitet dem Raumeindruck entgegen. Stärker noch als in der Mühle hat dies die „Hütte mit dem grossen Baum“, wo überhaupt nur eine flache, dem Beschauer direkt entgegengestellte Ansicht einer Hauswand gegeben ist. Man wundert sich, wie man dann plötzlich daneben in die Ebene und Fernsicht hineinkommt, so unvermittelt ist es. Für die vierziger Jahre bezeichnend ist die Führung des Profils in der Diagonale, das Dreieckige der Flächenkomposition und die Feinheit der Tonstufen, die vom Rande, wo die tiefsten Dunkelheiten sitzen, langsam und sehr harmonisch nach der Mitte zu abklingen. Auch diese Hütte enthält einzeln genau bezeichnete Latten und Strohbündel und wirkt belebt und prickelnd durch die Fülle kleiner, krauser Einzelheiten. Bewundernswert aber ist, mit welcher Leichtigkeit und Sicherheit Rembrandt das jetzt alles zeichnet.

Es fällt auf, wie gross er das Format für diese Mühle und mehr





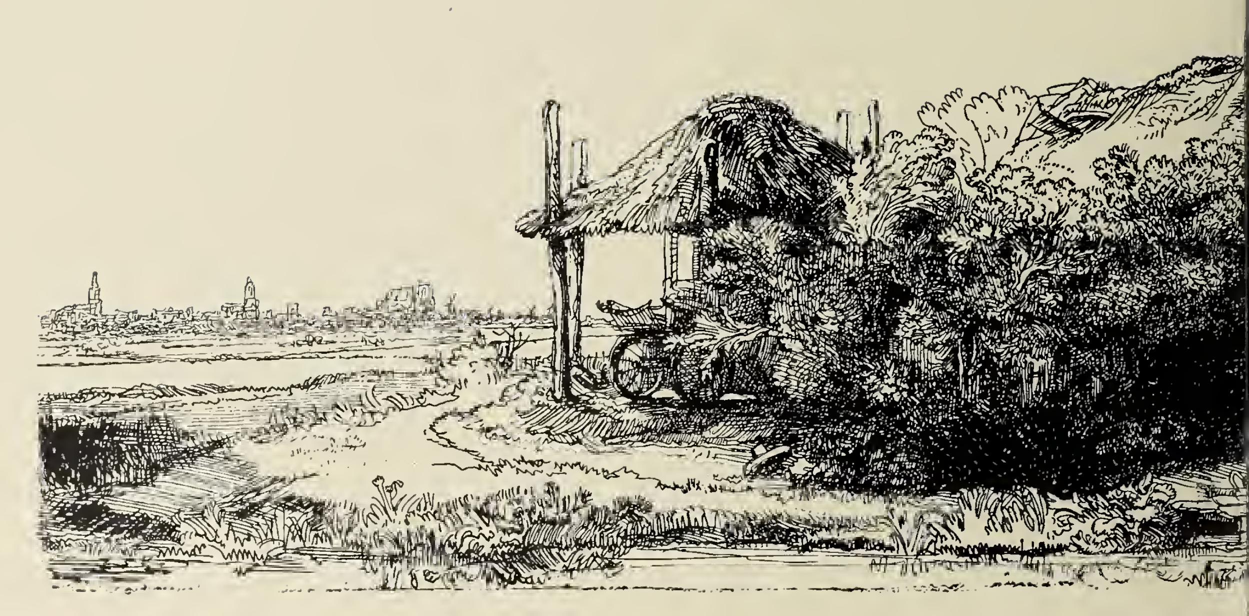
B. 226. Die Hütte bei c



grossen Baum. 1641.







B. 225. Die Hütte unc



er Heuschober. 1641.



noch für diese Hütte mit dem Baum gewählt hat, wie unverhältnismässig gross, besonders zu allem anderen, was noch in der Landschaft erscheint. Wir haben es eben hier nicht mit Landschaften zu tun, sondern mit Bildnissen, Porträts, für die Rembrandt, von der Gewohnheit der Menschenporträtierung herkommend, auch eine möglichst grosse Entfaltung braucht. Es gibt in einer kleinen Radierung „Der Zeichner vor dem Hause“ ein Bekenntnis Rembrandts, wie er sich nicht zu weit entfernt vor seinen Gegenstand hingesetzt hat und das stillhaltende Objekt nach und nach durchgesehen und nachgezeichnet hat, wie ein Zeichner vor dem Modell (Abb. S. 231).

Das Porträtmässige macht sich am stärksten fühlbar in dem dritten Stück des Jahres 1641, der „Landschaft mit dem Heuschober“, obgleich diese sonst in allen Stücken die fortgeschrittenste Leistung aufweist. Hier ist das Hausmotiv ganz in die Mitte des Bildes geschoben, so dass man für nichts anderes mehr Blick hat. Doch hat Rembrandt hier sichtlich mehr Raum gemacht, als auf den beiden vorigen Landschaften, indem er zu beiden Seiten das Land offen liess, nicht mehr so befangen in die eine Ecke alles hineinstopfte, der Hütte selbst stärkere, ins Bild hineinführende Rundung gab. Auch hat er mehr Terrain vor und neben dem Hause gelassen, so aber, dass es immer noch nur wie eine Brüstung wirkt, auf die sich das Dargestellte lehnt, so etwa wie im Selbstporträt von 1639. Die verblasene Hintergrundszeichnung setzt wieder ganz abrupt ab und ist nur glaubhaft, wenn man nicht in die Ferne über das Ganze hinweg sieht, sondern den Blick vorn auf die Hütte heftet. Etwas lässt sie im Format nach, und das ist für die Entwicklung sehr wichtig. Auch eine gewisse Vereinfachung in dem grossen Gegensatz der dunklen, beschatteten Vorderseite des Hauses und dem hellen Dach kündet sich an. In der krausen Zeichnung des Baumschlages, als gälte es, die einzelnen Blätter anzugeben, in dem Krautwerk vorn, in dem man fast bestimmte Pflanzen zu erkennen meint, schliesst sich dieses Blatt mit den beiden vorigen zu einem Trio zusammen.

In den folgenden Jahren beginnen Neigung und Studium Rembrandts sich immer mehr von dem Einzelmotiv zurückzuziehen und das, was sich daneben ländlich ausbreitete, zu bevorzugen. 1643 in den „Drei Bäumen“ sind Gegenstand und flaches Land daneben völlig ins Gleichgewicht gesetzt und teilen sich in die Fläche des Bildes. Die Bäume für sich gesehen, drei trotzige Gesellen am einsamen Abhang. Die Landschaft lässt eine endlose Tiefe ahnen. Aber sie wirken gar nicht so einzeln für sich, sondern durch ihren Kontrast. Dieser eine wuchtige Gegensatz des kräftig Erhobenen und des träge Ausgebreiteten gibt dieser komponiertesten aller Rembrandt-Landschaften etwas Heroisches. Dazu

der Gegensatz des Hellen zum Dunklen, in einer effektvollen Stärke, mit scharfer Begrenzung des Lichtes und der scharfen Silhouette der dunkel vor hell gestellten Bäume, die mehr an temperamentvolle Sachen der dreissiger Jahre erinnern als an die Harmonien dieser Zeit. Immer ist denn auch das Dramatische dieser Darstellung empfunden worden, wie von abziehendem Gewitter, der Boden feucht und dampfend, und das Licht siegreich gegen schwarze Finsternis andringend. Die „Drei Bäume" gelten als die schönste aller Rembrandt-Landschaften, und in der Tat kann sich niemand dem wundervollen Pathos entziehen. Aber man übersehe nicht, dass es grosse architektonische Motive und Lichtgegensätze sind, auf denen der Eindruck beruht, nicht die Intimität des Landschaftlichen allein. Wir meinen, es ist leichter, eine Landschaft durch solche Mittel zu poetisieren, als das Poetische einer Landschaft in getreulicher Wiedergabe zum Sprechen zu bringen. Wie weit Rembrandt an dem innerlichen Aufschwung, der von diesem Blatte ausgeht, bei der Konzeption beteiligt war, sei einmal gefragt, weil gerade die atmosphärische Behandlung des Himmels dienen musste, Reste einer alten Zeichnung zuzudecken, und weil die Stunde nach dem Gewitter auch als für den Angler günstig gedeutet ist. Die Wirkung des Blattes bleibt trotz solcher Fragen bestehen.

1645 in „Omval" erscheint das für sich gesehene Motiv zum letztenmal, ein Gebüsch in grossem Format als farbig fein abgestufte Vordergrundskulisse. Zu Seiten einer, mit wundervollem Verständnisse gezeichneten alten Weide hat sich unter buschigem Gezweig ein helldunkel Interieur gebildet, in dem nur mit Mühe die Anwesenheit eines Pärchens konstatiert wird. Das alles ist aber bereits an den Rand gerückt, um der Flusslandschaft daneben den grösseren Teil des Bildes zu überlassen, und die Weide neigt sich so dieser Landschaft zu, dass sie den Blick dort hineinführt und den schönsten Rahmen für dieses Bild im Bilde abgibt. Denn es bleibt ein Anblick wie durch ein Fenster, deshalb aber auch noch immer ohne Zusammenhang mit dem Vordergrundsmotiv. Unvermittelt springt es zum zweiten Plan über, in eine ganz andere Zeichnungsweise, die dünn, linear den Eindruck des Konstruierten, des blossen Grundrisses bestehen lässt. Es ist noch nicht gesehen, aber die Mühe des Künstlers hat dabei verweilt.

Es gibt unter den Landschaften einige undatierte, von den meisten Rembrandtkennern in die erste Hälfte des Jahrzehnts versetzt, bei denen wir plötzlich am Ziele scheinen. „Amsterdam" und die „Hütten am Kanal". Drei Hütten hintereinandergeschoben und so an den Rand des Bildes gerückt, dass der Blick an ihnen vorbei in die Tiefe geführt wird. Dazu plötzlich ein Format so klein, dass man die Hütten für sich gar

B. 209. Omval. 1645. (Verkleinert.)





B. 228. Die Hütten am Kanal.





B. 208. II. Die Brücke. 1645.



nicht beachtet. In „Amsterdam“ fehlt überhaupt jedes Motiv, allein ein Wiesengelände führt heran an die Häuser der im Hintergrund angedeuteten Stadt. Aber die Form der Fernsicht ist durchaus noch aus den früheren Darstellungen übernommen. Man kann genau angeben, bis wohin der erste Plan kräftig bezeichnet ist, dann geht es wieder unvermittelt in die verblasene Hintergrundsansicht hinein, als ob eben doch der Blick vorn verweilt hätte und das Dahinter kaum bemerkte. Dieser Widerspruch ist aber um so härter, als jetzt dieses Vordergrundsmotiv so vereinfacht ist, dass es für sich keine Reize mehr hat und nur als Vorbereitung für die Fernsicht gesehen sein will. In den „Hütten“ ist es nur ein ganz kleiner Streifen Terrains, nach vorn ganz knapp abgeschnitten, der uns nicht zu fesseln vermag. Das Bemühen, vom Einzelnen loszukommen, zusammenzusehen, hat Rembrandt auf einen verworrenen, krausen Strich verfallen lassen, der mehr verlegen den Anblick des Unentwirrten sucht, als das wirklich im ganzen Gesehene wiedergibt. Die Hütten selbst entbehren zwar jeder Angabe von Einzelheiten, aber die Vereinfachung zu grossen hellen und dunklen Flächen ist bis zur reizlosen Eintönigkeit vorgeschritten. Über den unbefriedigenden Eindruck auf der Erde sucht der unverhältnismässig hohe Himmel mit scheinbarer Raumfülle hinwegzutäuschen; denn die Wiedergabe des Sehens mit Visieren des Horizontes würde Himmel und Erde etwa gleichviel Spielraum im Bilde lassen. Das hier ist willkürlich und macht die unangenehme Knappheit des Bodens noch fühlbarer. Von allen Landschaften Rembrandts gewähren diese am wenigsten Genuss, weil mit dem Verzicht auf die Reize der früheren Landschaften nicht das Übrigbleibende mit neuem Leben erfüllt ist. Sie sind am meisten Studien, Durchgangspunkte der Entwicklung.

Für das Loskommen vom Motiv, das scharfe Begrenzen des ersten Planes und das Tieflegen des Horizontes gibt uns eine Radierung das Jahr 1645 an, „Die Brücke des Six“. Es ist eine Skizze, die durch den Eindruck der Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit der sie entworfen ist, und durch das Federzeichnungsmässige so persönlich und unmittelbar anmutet, dass sie, entgegen den beiden anderen, von belebender Frische ist.

Eine andere Landschaft, die sich den ersten dadurch nähert, dass sie eine Hütte wieder scheinbar porträtmässig in die Mitte des Bildes rückt, ist doch dadurch ausgezeichnet, dass das Format reduziert ist wie in den Hütten am Kanal. Es ist die „Hütte mit dem Plankenzaun“. Der Blick umspannt sofort das Ganze und sieht die Hütte mit dem Gelände, auf dem sie sich erhebt, als ein einziges landschaftliches Motiv. Bis auf den Zaun ist auch nichts Einzelnes mehr an der Hütte erkennbar.

Das Dach hat Schatten- und Lichtflecken, alles andere ist verschwiegen. Dies Hell und Dunkel ist sehr viel reicher, farbiger als in den Hütten am Kanal, aber nicht auf die Mitte beschränkt, sondern überall auf das umgebende Land setzt sich dies Blühen fort mit wundervoller Spiegelung im Teich vor dem Hause. Auch so vereinigt sich alles zu einer Gesamtheit. Die krause Zeichnung am Boden ist einer bestimmten Angabe von Schattentönen gewichen, das Künstliche der Zeichnung dem natürlichen Anblick grosser zusammenfassender Töne. Es ist die erste gemalte Landschaft Rembrandts. Das Terrain vor dem Hause ist auch viel weiter vorgezogen und geht an dem Hause vorbei zu beiden Seiten ohne Sprung in die leicht verdämmernde Ferne heran, schluckt das Haus förmlich in sich ein fast nur wie eine Erdwelle, ebenso wie Horizontsilhouette und Dachlinie des Hauses ineinanderfliessen. Das ist unendlich verschieden von dem Präsentieren eines Objektes auf einem Teller wie in der „Landschaft mit dem Heuschober" (1641). Vielleicht nur der herrliche Kontrast des leuchtenden Plankenzaunes vor den dunklen, samtigen Schatten macht, dass die Mitte stärker betont erscheint. Dieses Leuchten vor dunkler Wolke kennen wir aber aus dem sitzenden Jüngling vom Jahre 1646. Erst mit dieser Landschaft ist Rembrandt dem Ziel ganz nahe, und wir gelangen direkt in das Jahr 1650, das eigentliche Landschaftsjahr.

Es ist schwer, aus der Gruppe der noch übrigen Landschaften eine herauszulösen, und weil sie nicht die Vollkommenheit der letzten Landschaften zeigt, sie in ein früheres Jahr zu versetzen. Vielleicht die „Landschaft mit der saufenden Kuh", in der es sich auf der einen Seite über dem Hause und über den Bäumen bergig auftürmt und so doch noch die eine Seite wie mit einer Wand verbaut. Aber das einheitliche kontinuierliche in die Tiefe-Gehen und das summarische Zeichnen haben wir auch hier schon. Ja auch die Bäume haben jetzt die krause Blätterzeichnung verloren, und nur noch dunkle und helle Tupfen geben den weichen, wattigen Eindruck des in Luft und Licht gesehenen Bildes wieder. Etwas spitzig und kleinlich ist alles hier am Haus, und die schweren Schatten lasten zu sehr im Vordergrunde, während die Ferne gleichmässig hell gelassen ist.

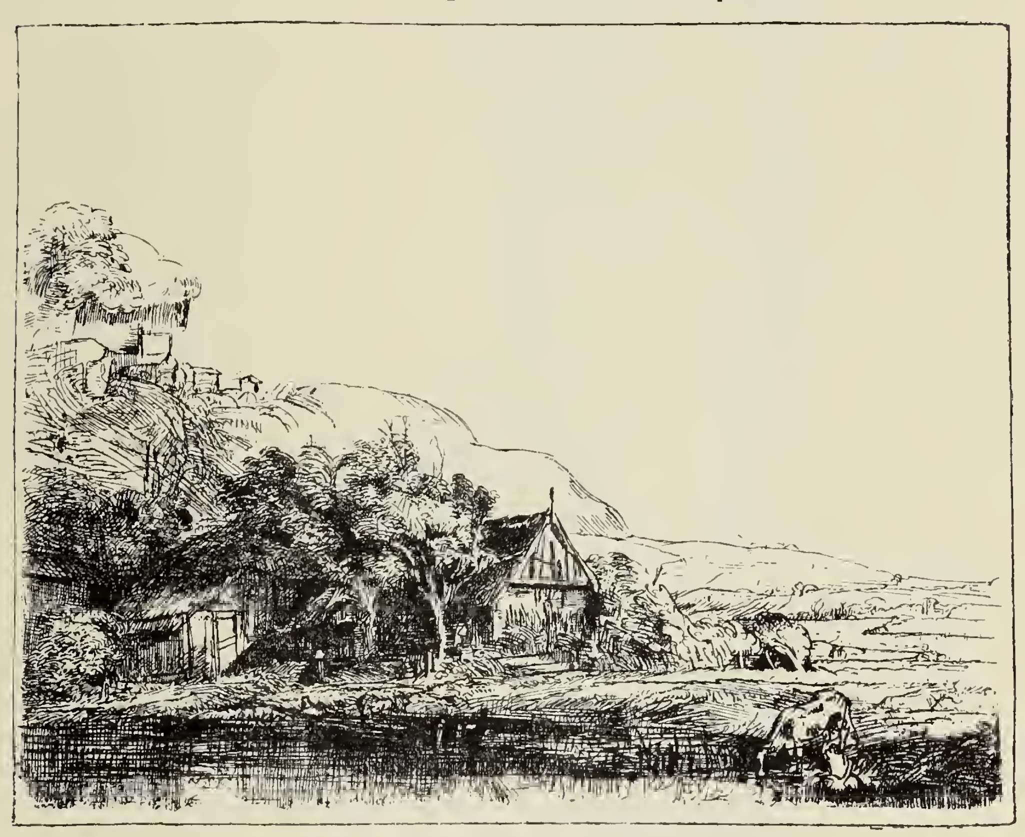
Die „Landschaften mit der Herde", mit „dem Milchmann", mit „dem viereckigen Turm" lassen die Seiten ganz frei, geben dort nur den Boden. Hier ist nun alles nur Terrain. Was an Gebäuden und Gebüsch sich findet, ist noch kleineren Formats denn je, und wirklich nur Bodenerhebung. In der „Landschaft mit der Herde" ist ein Heuschober mit Bäumen soweit zurückgeschoben, dass eine weite, durch Schatten charakterisierte Fläche viel mehr Geltung beansprucht als dieser Abschluss, über den es hinweggeht in den Raum darüber. Der Blick



B. 232. II. Die Hütte hinter dem Plankenzaun.



kann zu beiden Seiten weiterschweifen. In der „Landschaft mit dem Milchmann" schiebt sich die Fäche am schattenreichen Gebüsch vorbei zu einem ferneren Gehöft und weiter bis zum Horizont. Die „Landschaft mit dem viereckigen Turm" ist die reichste an Gebäuden, Bäumen, Höhlen und Hügeln. Aller Reichtum aber sagt uns nur, wie hier in mühsamer Hebung und Senkung das Dünenland emporklettert.



B. 237. II. Die Landschaft mit der saufenden Kuh.

Bei aller Schlichtheit und Kunstlosigkeit dieser Landschaften üben sie eine feine und stille Wirkung von einer Unmittelbarkeit aus, wie keine der anderen Landschaften. Es ist der eigentümliche Zauber, der uns ganz in diese Landschaften hineinversetzt. Der Horizont liegt jetzt in der Mitte des Bildes, das Auge ist auf ihn eingestellt und sieht drüber und drunter gleichviel, und zugleich ist alles so gegeben, als ob sich der Betrachtende auf dem Lande selbst befinde, nur noch entfernt von dem, was im dem Bilde sichtbar wird. Aber wie so der Blick nach vorn eilt,

zum Horizonte hin, ist der Gedanke unabweisbar, dass man selber vorwärts schreitet, und im nächsten Moment auch in der Ferne Gelände und Häuser deutlicher werden. Im „Milchmann“, in der „Herde“ führt ein Weg hinein ins Bild. Das macht diese Räume so lebendig, weil sie — wie überhaupt Räume — nur erlebt werden können, im Vorwärtsschreiten, en passant, gesehen sind. Und sie wollen nichts sein als das absolut Ländliche, Heimatliche.

Diese ganz intime und ganz landschaftliche Kunst gipfelt in der „Landschaft mit dem Turm“ (Tafel S. 230/31). Das ganze Bild hat die doppelte Grösse der vorigen, gibt mehr Raum und Luft. Und nun ist alles getan, uns durch diesen Raum hindurchzuführen. Vor der Gruppe der Häuser und Bäume ist viel ebener Boden, der Horizont wieder ungefähr in der Mitte. Man soll dort hinten hinsehen, und zwar den Boden bis zum untern Bildrand hin noch im Auge haben, ohne aber ganz vorn noch etwas zu bemerken. Der Blick ist schon darüber hinaus. Mit unerhörter Kühnheit hat Rembrandt diese Partie am unteren Bildrand ganz ohne Zeichnung gelassen und wirft uns förmlich ins Bild hinein nach hinten. Ein Weg durchquert die Szene, an dem Dorfe zur Linken vorbei. Dort soll es hingehen, ins Freie. Der Turm, der ganz auf der anderen Seite anfangs durch seine Spitze den Blick dorthin ziehen wollte, ist später von Rembrandt geköpft worden. Pfähle stehen am Wege, geneigt in einer Schräge, die sich zu verändern scheint, wenn der Wanderer an ihnen vorbeieilt, — hastig; denn ein Regenschauer ist eben über das in Bäumen versteckte Dorf hingezogen. Man sieht das stumpfe Grau des regenschweren Himmels. Der Wind fegt feuchtkalt in die Bäume, die sich vor ihm zusammenziehen. Prickelnd kühl muss man es auf der Haut spüren und den Mantel fester zusammenziehen wollen, um die faszinierende Wirkung dieses Blattes zu erleben.

Und Rembrandt ist noch nicht am Ziel. Es war noch möglich, das Land völlig zu rasieren, nur die unbegrenzte Fläche zu geben. Wenn auch diese Hütten und Bäume nichts mehr für sich bedeuten wollten, und der Blick des Schreitenden sich nicht bei ihnen aufhält, so geben sie ihm doch einen gewissen Halt und erfüllen durch ihre Gegenwart den Raum mit Leben, machen ihn heimischer. Sinn und Auge irren nicht ruhelos im Grenzenlosen umher. Ja, in den „Drei Hütten“ ist dieses Leben bis zur Leidenschaft gesteigert, indem von einem machtvollen Baum im Vordergrunde die Silhouette über Gebüsch und Häuser wie ein Wasserfall hinabstürzt. Dunkle Schatten umwogen die Gruppe, und die schneidige Kurvatur des Weges schwingt an den spitzgiebeligen Häusern vorbei wie an gotischen Pfeilern.

Wie die Stille nach dem Sturm muten danach die beiden Land-



B. 224. I. Der Heuschober und die Schafherde. 1650.





B. 218. III. Die Landschaft mit dem viereckigen Turm. 1650.







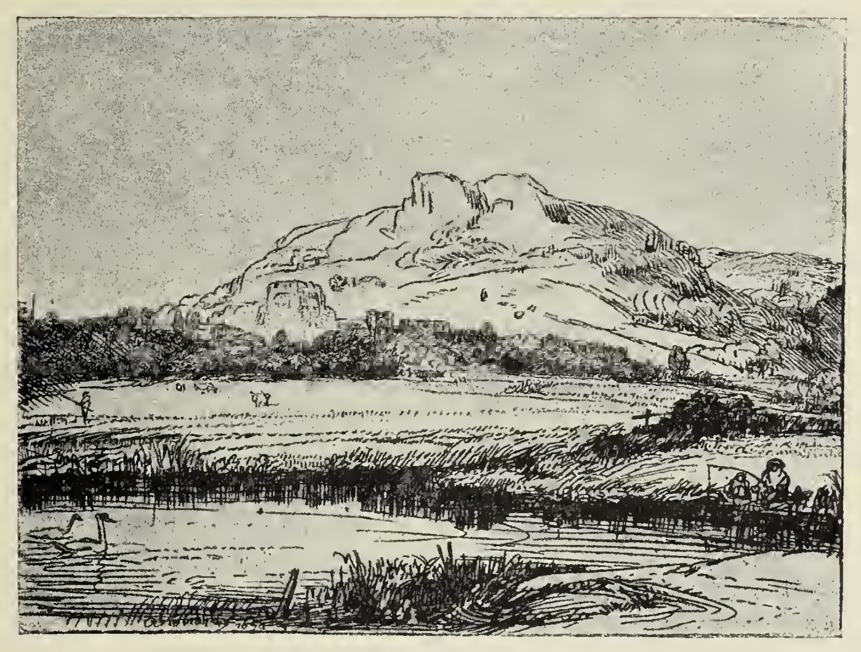
B. 234. Das Landgut



es Goldwägers. 1651.



schaften an, die auf dieses Lebensvolle zugunsten der blossen Raumdarstellung verzichten. Die „Landschaft mit den Schwänen" und „Die Landschaft mit dem Kahn". Dort nur zwei grosse Flächen, Wasser und Wiesen. Tief hinten schliesst ein Berg ab. Kein Weg mehr führt hinein ins Bild. Die Schattenstreifen legen sich hintereinander wie eine Schranke vor den Betrachter. In der Landschaft mit dem Kahn vervielfachen sich diese Streifen und lassen Plan hinter Plan dem Auge sichtbar werden bis zum Horizont, aber auch den Beschauer



B. 235. I. Der Kanal mit den Schwänen. 1650.

in vervielfachten Barrieren vom Bilde zurückdrängend. Das Randmotiv der frühesten Landschaften erscheint jetzt völlig als Rahmen, hält den Betrachter fern und sagt, es ist nur ein Durchblick, nur ein Bild. Diese beiden Landschaften scheinen den anderen gegenüber verfeinert, reserviert, künstlicher und künstlerischer, auf Kosten einer anheimelnden Urwüchsigkeit.

Sie nehmen vorweg, was Rembrandt im Jahre 1651 in grossem Format und einem Exemplar als letztes Resultat seiner Bemühungen um den unendlichen Raum gibt, die breit vor uns hingelagerte Fläche endloser

Dehnung in der Darstellung, die man nach einem ganz nebensächlichen Motiv, „Das Landgut des Goldwägers“ genannt hat. Denn es ist kaum etwas auf dieser öden Weite zu sehen, nur die Leere, der grenzenlose Raum lastet auf dieser Fläche. Der Raum in abstracto, das Unfeste, Unbegrenzte. Man bewundert aufs höchste die künstlerische Leistung, und doch lässt sie uns kühl. Dass diese Fläche so kahl, so nichts als weit erscheint, liegt nicht daran, dass sie so arm ist, wie sie aussieht; es liegt an dem neuen Standpunkt, den Rembrandt für die Landschaft



B. 236. I. Die Landschaft mit dem Kahn. 1650.

gewählt hat. Nicht mehr auf diesem Boden weilend und im Schreiten, sondern hoch oben von einem Turm oder Berg, so dass alles unten zusammenschrumpft. Denn wir sehen ja über die Häuser hinweg. So ist die Entfernung und die Reserviertheit dieser Landschaft vermehrt. Sie wird nicht mehr Erlebnis. Es gibt keinen Zugang zu diesem Lande. Der Wille ist entspannt, indem die Axe und das Ziel dem Auge genommen sind. Bei ruhendem Körper taumelt der Blick ins Unbetretene, Nichtzubetretende, befangen in einem Gemisch von Phlegma und Verwirrung. Diese Aussicht hat das Überraschende, aber Un-

befriedigende des Panoramas, der formlosen Fernsicht vom hohen Berge aus.

Es bleibt bei der Lösung eines Problems, und wirklich scheint es für Rembrandt eine Lösung gewesen zu sein — eine Lösung von Raum und Landschaft. Aus den Jahren nach 1651 haben wir eine einzige rein landschaftliche Darstellung, „Das Waldgebüsch“ (1652), aber ohne Raum, wieder wie im Anfang ein das ganze Bild erfüllendes Motiv. Ein brennender Busch. Denn nicht mehr die Form interessiert Rembrandt, sondern wie von der Sonne bestrahlt alle Einzelformen sich wattig bauschen und leuchtende Flächen weich auf duftigen Schatten schwimmen. Aber eine Vorliebe Rembrandts für das Freie, das Draussen ist geblieben. Wenn er auf die Landschaft an sich verzichtet, so bringt er sie in den fünfziger Jahren um so mehr in Verbindung mit den Menschen. Der überwiegende Teil seiner Darstellungen aus den fünfziger Jahren spielt sich im Freien ab, die Landschaft wird Hintergrund und vielleicht mehr noch, sie wird Begleitung. Der „Heilige Hieronymus“, ein Blatt, in dem das Landschaftliche so grossen Raum einnimmt, dass man ebensogut von einer Naturschilderung als von einer Heiligendarstellung reden könnte, enthüllt uns, wie Rembrandt jetzt die Landschaft und das Verhältnis von Mensch und Landschaft fühlt.

Es ist ein Blatt im grossen Stil. Der das Bild durchquerende Schattenbalken, der nur oben einen Streifen absplittern lässt, und die drei zusammengehaltenen Lichtflächen geben die grosse Disposition. Das ist komponiert, aber ohne Geometrie, durchaus zufallsmässig, ein Ausschnitt der Natur. Die Raumdarstellung ist die der fünfziger Jahre, d. h. ganz ohne Tiefe, die hinteren Partien treiben nach vorn. Das Licht zieht sie vor. Das Auge spürt den strahlenden Glanz mittäglicher Beleuchtung und ein Flimmern in den samtenen Schattentiefen. Wie die Sonne glüht! Vorn hat sie alles Erdige und Narbige des Bodens ausgebrannt. Vielleicht, dass bei längerem Hinsehen dort manches zum Vorschein käme, aber es zieht uns sofort dorthin, wo der Löwe steht, inmitten des Bildes, auf Auslug. Es ist jene intime Rembrandt-Räumlichkeit. Ein heimlich einsamer Winkel unter dichtem Laub, dessen Dunkel das von wenig Licht bestäubte schräge Bretterdach den Blicken verbirgt. Nach aussen aber der herrlichste Ausblick ins Reichste, Blühendste schwellender Natur. Es ist nicht mehr Raum, sondern alles was Raum erfüllt und lebendig atmet. Sonne, die leuchtet und wärmt, Gebüsch, das schattet und kühlt. Wasserfall, der rauscht, flötende Amsel, Menschen auf schwindelndem Steg. Diese Landschaft bedarf der Menschen in ganz anderem Sinne als vorher, nicht als Staffage, sondern sichtbar, auffällig, lebendig. Der Heilige mit dem Löwen gibt den Grundton an und

macht die Landschaft zum Erlebnis. Der Heilige geniesst die dem Alter wohltuende Wärme auf dem Körper und die Kühle des beschatteten Kopfes, den Frieden mittäglicher Stille und Ruhe zu beschaulicher Lektüre nützend. Der Löwe wacht, dass er auch von dort nicht gestört wird, woher allein die Menschen kommen könnten. So ist alles in Stimmung gesehen, die Natur Ereignis des Menschen, der Mensch Ausdruck der Natur. Nichts bleibt ohne Beziehung. An Stelle des landschaftlichen Sehens ist etwas anderes ganz zum Durchbruch gekommen, für den tief empfindenden Rembrandt der fünfziger Jahre wesentliches — Naturgefühl.







B. 104. II. Der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft.



Das Licht





B. 46. II. Die Anbetung der Hirten bei Laternenschein.





B. 17. III. Selbstbildnis mit der Schärpe um den Hals. 1633.

Das Licht.

Die Radierung des „Dr. Faust“, die die Konsequenzen alles dessen zog, was Rembrandt in den vierziger Jahren beschäftigte, bringt zugleich das Neue. Faust sieht ins Licht hinein und fühlt die Wirkung des Lichtes in der Strahlenblendung, die sich rings um die magische Erscheinung am Fenster ausbreitet. Wie das Licht zerstäubt, wie es die eisernen Stäbe des Fensters zerfrisst, das ist eine Wirksamkeit, eine Kraft des Lichtes, die wir auf früheren Radierungen noch nicht gespürt haben.

In ganz ähnlicher Weise zeigt die Radierung des „Blinden Tobias“ vom Jahre 1651, zeitlich dem Faust sehr nahe stehend, ein Herdfeuer im



B. 119. II. Die wandernden Musikanten.

Hintergrunde, in das man hineinsieht, und das die Konturen des Stuhles vernichtet.

Das Licht — rein als solches — darzustellen hat Rembrandt zeit seines Lebens beschäftigt. Aber diese Darstellung fällt, im Sinne der die einzelnen Jahrzehnte beherrschenden Tendenzen, ganz verschieden aus.



B. 270. I. Faust.



In den dreissiger Jahren ist charakteristisch, wie er das Licht scharf begrenzt, so dass es wie durch eine Röhre geleitet und eingeengt erscheint, Kellerlicht. Durch die feste Umreissung wird es hart und tot, unbeweglich, flächen-, scheibenhaft, liegt den Dingen fest auf und wirkt wie eine kalte helle Farbe, wie Beleuchtetes, nicht wie ein Leuchten. Komisch macht es sich, wenn sich das Licht gerade die Glatze eines Mannes aussucht und, wie mit dem Zirkel umschrieben, sie ins hellste Licht setzt. Dass das Licht als Effekt, in gewisser Selbständigkeit gewollt ist, wird dort ganz deutlich, wo es aus einer Gruppe, ohne Rücksicht auf die Figurengrenzen, einen hellen Kreis herausschneidet, wie in der Gruppe der „Wandernden Musikanten“. Diese Akzentuierung des Lichtes ist es, die die frühen dreissiger Jahre mit den fünfziger Jahren verbindet. Aber entscheidend für die dreissiger Jahre ist, dass das Licht von vorn, meist von rechts oben einfällt, wie in diesem Blatt oder in der „Auferweckung des Lazarus“ (Abb. S. 201), dass das Auge also mit dem Licht mitgeht, die Leuchtquelle und seinen Weg selbst nicht sieht, sondern es seiner erst habhaft wird, wenn es einen festen Körper, eine Oberfläche trifft und beleuchtet. Die Entwicklung geht zunächst dahin, dass sich diese Härte und Kälte löst, dass dies Licht lockerer und beweglicher wird. Im „Tod der Maria“ von 1639 (Abb. S. 205) haben wir noch den Lichtweg von vorn nach hinten, die Personenverteilung ist so, dass dem Licht eine Gasse gebahnt wird, aber es fängt — besonders oben, wo die Engel hereinkommen — an, sich zu lockern, zu bäumen und die Hüllen, die Wände zu sprengen.

Es kündigen sich die vierziger Jahre an, die Feindschaft gegen Isolierung und feste Begrenzung. Das Licht hört auf, hart, effektvoll zu erscheinen, es wird ganz aufgelöst, beweglicher, aber auch gedämpfter, abgeschwächter. Man kann auch nicht sagen, dass das Licht vor dem Dunkel bevorzugt ist. Die Wirkung wird vielmehr darin gesucht, sie ineinander überzuführen, zu dämmernden Harmonien ineinander übergleiten zu lassen. Das Helldunkel ist der eigentliche Wirkungsfaktor. Weniger allein durch sich wirkend, wird das Licht vielmehr ein Mittel, die grossen Verhältnisse zu schaffen, zu komponieren. Als Mittel, den Raum zu schaffen, lernten wir es schon kennen. Es ordnet sich ein und unter. Im Six (Abb. S. 197) ist durch das helle Fenster eine klare Scheidung in eine helle und eine dunkle Hälfte geschaffen. Dazu kommt ein zweites, diesen Jahren eigenes Kompositionsprinzip. Von diesem Fenster her geht eine Lichtbewegung ins Zimmer und schneidet aus der Dunkelheit so etwas wie einen Lichtkeil heraus: das Licht geht leise, tropfend, zögernd, aber schon in jener Unbestimmtheit, wie sie die Unruhe des Bewegten mit sich bringt. Man sieht, woher das Licht kommt, aber sieht es selbst noch nicht.

Dann der „Faust", auch in dieser Lichtkomposition eine Vollendung. Dieses Austeilen grosser Gegensätze von Hell und Dunkel hier energischer und reicher. Eine lichte Basis, darüber in Diagonallage sich entsprechend je zwei dunklere und zwei hellere Hälften. Aber man sieht jetzt das Licht selbst. Es ist zwölf Stunden später; die Sonne, die wir erst im Rücken hatten, hat sich allmählich gedreht. Im Six kam sie von der Seite; jetzt sehen wir dem Licht entgegen und sind geblendet.

Aus dieser blendenden Erscheinung des Lichtes wird in diesen Jahren ein Studium. Fast alles, was in dem Jahre 1654 radiert ist, zeigt, wie Rembrandt mit den beschränkten Mitteln der Kunst, mit der geringen Helligkeit, deren ein weisses Blatt Papier fähig ist, eine Leuchtkraft zu erzielen sucht, wie wir sie beim Sehen in ein wirklich brennendes Licht empfinden. Will man den Künstler bei der Arbeit an einem solchen Problem kennen lernen, muss man die Blätter ansehen, die unschön sind, auf den ersten Blick reizlos, die sehr herb sich erst langsam erschliessen. 1654 „Die Kolfspieler". Die schwer verständliche Lokalität wohl diese: Der sitzende Mann vorn befindet sich im Inneren einer Schenke, das eine Bein auf der Bank unter dem Fenster ausgestreckt, den linken Arm auf die Tischplatte gelehnt. Links der Ausgang nach aussen, eine Türrahmung, draussen erhöht ein Bankett. Drei Spieler werden durch die Tür und das Fenster sichtbar, der eine auf einer Bank sitzend. Es ist heisser, sonniger Mittag. Das Auge des Beschauers sieht aus einem dunklen Raum durch das Fenster hinaus in eine flimmernd leuchtende Atmosphäre und kann im ersten Moment überhaupt nichts erkennen. Von den Gestalten sind nur leichte, zerrissene Umrisse, Flecken wahrnehmbar, und von dem Fenster erscheint der ganze obere Rahmen total ausgefressen. Im Inneren, auf der Kleidung des Mannes sieht man Lichtflecken tanzen, und es bleibt ganz unkontrollierbar, was davon wirklich äusseres, auftreffendes Licht ist, was nur die Lichtflecken, die das heftig gereizte Auge selbst überall hinträgt. Tiefe, wolkige Schatten flüchten sich in geschützte Nischen, bei diesem Lichtgeflacker selbst kaum ihre Ruhe bewahrend. Neben dem Mann empfängt ein Glas — doch wohl reflektiertes — Licht und breitet selbst noch um sich einen kleinen Lichthof auf der Tischplatte. Solche Kraft hat das Licht draussen. Es handelt sich um Sonnenlicht. Rembrandt war weise genug, dieses stärkste aller Lichter selbst nicht sehen zu lassen. Die kurzen Mittagsschatten — am linken Bein des Spielers — fallen parallel zur Bildfläche.

Eine im Problem ganz gleiche „Anbetung der Hirten" gibt die Lichtquelle, eine Lampe. Die Darstellung ist sehr viel komplizierter, mühsamer zu entziffern, und da es sich um einen Momenteindruck



B. 125. II. Das Kolfspiel. 1654.



handelt, wird dies Blatt nie die erwünschte Wirkung erzielen. In der Mitte sieht man in einen Verschlag hinein, so wie man Ställe auf dem Lande abgeteilt findet. Vorn zwei Pfosten, an dem einen sitzt Josef auf einer umgestürzten Karre — eine Tür ist aufgeschlagen und nach hinten hängend zu denken — links am anderen Pfosten lehnt der eine Hirt mit dem Dudelsack. Maria mit dem Kind sitzt tiefer als Josef und der Hirt,



B. 45. Die Anbetung der Hirten mit der Lampe.

an der Hinterwand des Verschlages. Über die Seitenwand beugt sich das zudrängende Volk. Darüber eine Art Hängeboden mit Heu. An der Hinterwand über Maria hängt die Öllampe, die ihren intensiv leuchtenden Kreis um sich zieht. Maria und das Kind sind in dieses Licht getaucht. Die ganze hintere Partie treibt dadurch gewaltsam hervor und macht es schwer, einen vorderen und hinteren Plan zu unterscheiden. Die baulichen Stützpunkte sind wieder durch Blendung zerfressen. Ein Stück der Wand unter dem Hängeboden und der ganze Türpfosten mit

einem Teil der Tür sind von dieser Helligkeit überstrahlt, vernichtet. Die Ränder der Personen, Josephs, des Hirten fangen an zu brennen und überall zuckt es, flirrt es höchst beunruhigend, irritierend. Die breite Schraffierung will hier nicht Ruhe erzielen, sondern ein flimmerndes Grau, in dem sich überall Hell und Dunkel begegnen und es zu keinem ruhigen, einheitlichen Ton kommen lassen. Menschen, Formen sind nicht mehr zu fassen. Weiter hinten, dort wo die Kühe ihre Hälse aus ihrem Gelass herausstrecken, haben ein paar tiefe, schwarze Schatten Platz — um dem Licht seine blendende Helligkeit zu geben, durchaus nötig, unentbehrlich.

Wie diese Blätter angesehen sein wollen, sagt uns eine Radierung aus dem Jahre 1650, die erste, die diese merkwürdige, aller auf klare Form ausgehenden Kunst widersprechende Lichtbehandlung bringt. „Christus, den Jüngern erscheinend“. Von dem Heiligenschein um das Haupt Christi geht ein blendendes Leuchten aus. Man sieht nur leichte, zerstückelte Umrisse, breite, leuchtende Flecken, wattig, zerfetzt, alle Formen und Linien sind aufgelöst. Die Wirkung, die wir verspüren sollen, geben uns zwei von den Jüngern in der Gruppe links an. Der eine wendet sich geblendet herum, und unter ihm hält sich ein anderer die schmerzenden Augen zu. Aber das ist das Bedeutsame: diese Blendung durch das Licht verbindet sich hier mit dem Eindruck, den die übermenschliche Erscheinung des Heilandes macht, es wirkt in demselben Sinne wie die Person, bezwingend, blendend. Und so haben wir in diesen Jahren das Licht aufzufassen, als eine Macht, die Kraft hat zu wirken, Leben zu schaffen und zu zerstören. Nicht als eine metaphysische Macht, wie man gesagt hat, weil es das Unfassbare, Unbestimmteste, Flüchtigste ist, sondern als eine höchst sinnliche Macht, freilich unfassbar und unbegrenzt wie alles Leben gegenüber dem starren Toten. Wie wir in diesen Jahren zu dem Licht geführt werden, entspricht ganz der Art, wie uns Rembrandt zu derselben Zeit eine menschliche Szene miterleben lässt, etwa den „predigenden Christus“. Wir werden hineingezogen in den Kreis der Hörenden, um dann mit ihnen die Gewalt der einen Person zu fühlen. Auch hier müssen wir — ich denke an den Faust, an eine heilige Familie, die Kolfspieler — selbst in diesen Raum eingetreten sein, uns in seine Dämmerung eingelebt haben, um wie seine Bewohner das Ereignis eines Blickes durch das Fenster zu erleben.

Das Licht wird Persönlichkeit und es gibt einige Stücke, von denen man sagen muss, es sind Porträts solcher Leuchten, Porträts im Sinne der Altersporträts, die hinter der Oberfläche ein verhaltenes Leben, innere Kraft verraten.

„Der Dreikönigsabend“, ein schwaches Licht, ein Lampion, aber



B. 89. Christus den Jüngern erscheinend. 1650.



durchaus das, was man sehen soll. Die Personen, die Szene sonst sind nichts. Diese Blätter müssen scharf von den Helldunkelstücken der vierziger Jahre geschieden werden. Dies ist nicht Helldunkel, sondern Dunkel, das Milieu, was so ein Licht braucht, um für sich, porträtmässig, in die Augen zu fallen und um zu wirken. Man sieht, wie es den Raum durchdringt und hier und da andere Dinge zum Mitleuchten bringt. Am Tage, im Licht sterben die Lichter.

Die „Flucht nach Ägypten mit der Laterne“ (1652?). Ein kleines Lämpchen, das dem nächtlichen Zug vorangeht. Klein, aber wichtig genug, um den Blick des Betrachters auf sich zu ziehen. Schwache, summende Lichtränder zieht es um die Personen, die wie Schatten vorbeiziehen. Am Boden eine wundervolle Begleitung dieses Lichtes, jene Schatten und Lichtstreifen, die beständig mit dem Zug mitgehen. Ein kleines Detail entscheidet für dieses Huschen. Sie sind gekrümmt; die entfernteren Partien bleiben bei der Bewegung etwas vor den näheren zurück. Man ist ergriffen von der Unmittelbarkeit eines solchen Erlebnisses.

Die „Anbetung der Hirten bei Laternenschein“ (Abb. S. 261) steigert diesen Eindruck ins Grandiose. Nur eine Stallaterne, aber wie sie im Mittelpunkt des Bildes leuchtet mit einem gelblichen Licht, wie sie Raum um sich schafft, so dass sie plastisch, frei in der Luft hängt, und wie sie in dem Raum spielt, wie auf einem Instrument alle möglichen Töne anschlägt, das ist absolut zwingend, bannend. Man hat das nie so schön gesehen. Es sind auch nicht helle Flächen, deren Ränder durch eine merkwürdige Kunst irisierend, phosphorisierend gemacht sind, es ist etwas, was im Innern brennt, glüht und ein Leuchten und Wärmen um sich breitet. Vergleicht man das Licht mit der Farbe des umrandenden Papiers, so ist es unmöglich, beides noch als gleichfarbig zu empfinden.

Eine „Grablegung“, aber wirkend wie eine Beweinung, so still unbeweglich ist alles. Der Leichnam steif, gefroren, sehr traurig in dieser Erstarrung von vier Männern gehalten, am Kopf etwas gehoben. Statt einer transitorischen Handlung sieht man vielmehr eine Gruppe von Trauernden mit der Innigkeit im Schmerzensausdruck bei der Maria, deren nur der gealterte Rembrandt fähig. Die Szene hat etwas Geheimnisvolles, Maeterlincksches. Es ist noch jemand da. Ein Licht. Aber es hält sich versteckt, drängt sich nicht vor, um die Stille dieser Klagestunde nicht zu stören. Es flackert auf nach den Seiten wie ein Schluchzen; in diesem Kreis verhaltendsten Klagens noch der tönendste Schmerz.

Und zuletzt ein Gegenstück. Ein Licht, sehr mächtig und sich stark gebärdend in einer Szene, wo gehämmert wird, es laut zugeht, und eine starke mechanischc Aktion sich vollzieht. Die „Kreuzabnahme

bei Fackelschein". Eine Fackel, die der Mann zwischen dem Kreuzesstamm und dem Leichentuch hält, beherrscht die Szene. Es flutet über die Gruppe mit dem Leichnam und ergiesst sich strömend an der Erhöhung herunter auf die mit einem Linnen bedeckte Bahre. Zum Teil geht es ruck- und stossweise, wie an dem Mann, der vorn den Leichnam hält. Dieses Fluten, Strömen, Rucken, Stossen, Flackern und Flirren bringt auch in diese Kreuzabnahme ein Leben hinein, wie es Rubens mit ganz anderen mechanischen Mitteln erreicht hat. Die Kraft des Lichtes wird besonders offenbar durch die Intensität, mit der es in die Tiefe dringt bis zu den Häusern der Stadt, die widerscheinen. Und das Seelische, Innerliche: dort hinten strecken sich die Hände einer Frau empor — den Leichnam des Sohnes zu empfangen. Das Licht begnadet diese Hand und lässt sie wunderbar aufleuchten.

Das Studium des Lichtes hat in jedem Jahrzehnt ein Hauptblatt gezeitigt, die zusammenzusehen von grossem Reiz ist und die Entwicklung veranschaulicht. Aus dem Jahre 1634 die „Verkündigung an die Hirten", aus den vierziger Jahren das „Hundertguldenblatt" und die „Drei Kreuze" vom Jahre 1653.

Die „Verkündigung an die Hirten". Der Haupteffekt liegt oben in der himmlischen Erscheinung, einem strahlenden Lichtglanz, in dem sich Putten tummeln. In dieser Betonung eines solchen konzentrierten Lichthofes durchaus den fünfziger Jahren verwandt. Auch die sehr gelungene Strahlung nimmt schon manches dieser Spätjahre vorweg. Das Blatt bekommt dadurch etwas bedeutend Exzeptionelles unter den Werken der dreissiger Jahre, auch der Lichteinfall hinten aus der Tiefe nach vorn ist einzig. Aber daneben das Jugendliche ganz schroff: das Scheibenhafte des Lichtes, die Neigung, es abzuzirkeln — es erfüllt nicht den Raum zwischen dem Gewölk und dem Boden, auf dem die Hirten und Herden aufgeschreckt werden. Und hier das ganz Charakteristische der dreissiger Jahre — das Licht prallt hart, klingend auf, wie wenn ein Messer gegen einen Stein schlägt. Es bleibt kraftlos, leuchtet, blendet nicht, die Dinge behalten ihre volle plastische Form.

„Das Hundertguldenblatt" (Tafel S. 76/77). Dass seine Konzeption aus dem Ende der dreissiger, Anfang der vierziger Jahre stammt, liess sich aus einer Häufung und Vereinzelung der Motive schliessen, vielleicht auch aus dem Lichteinfall. Wie man aus dem Schlagschatten, der von der Frau mit erhobenen Händen auf das Kleid Christi fällt, ersieht, fällt das Licht von vorn rechts ein. Aber die Verteilung des Lichtes, so dass es die Einzelmotive zusammenfasst, die Menschen zu einer Masse bindet und die grossen Dispositionen schafft, gehört den vierziger Jahren an. Hier ist deutlich die Komposition in der Form eines Lichtkeiles, der sich in



B. 53. III. Die Flucht nach Ägypten, Nachtstück.





B. 86. IV. Die Grablegung.





B. 83. Die Kreuzabnahme bei Fackelschein. 1654.



das Dunkel hineinschiebt, — nicht schematisch. Es bleiben im ganzen eine grosse belichtete und eine überwiegend dunkle Seite. Die helle, weil an Intensität der dunklen überlegen, an Ausdehnung beschränkt. Christus, die Hauptperson, auch typisch für diese Jahre (man vgl. den Six), an die Stelle gerückt, die den stärksten Akzent hat, d. h. nicht ins stärkste Licht, sondern dort, wo sich bei grossen Kontrasten das Auge hinwendet, an die Grenze der Hell- und Dunkelmassen. Etwas hinübergerückt, in den Schatten hinein, damit er der modellierenden, charakterisierenden Durchbildung fähig bleibt, die das Licht leicht zerstört. Licht und Schatten haben jede Härte verloren, sie sind weich, luftig, flockig; die Helldunkelpartien auf der rechten Seite sind von zartestem Schmelz. Das Licht ist beweglich. Das Wissen, dass es von vorn hereinfällt, entscheidet nicht darüber, wie es das Auge sieht. Man empfindet das Licht dort herauskommen, wo auch der Zug der Mühseligen und Beladenen hervortritt, aus dem Torweg rechts an der Seite. Leise, brodelnd scheint es dort dem Boden zu entquellen, rhythmisch fliesst es durch die Szene, zweimal schlägt die Welle, erst bescheiden an dem gestützten, lahmen Mann, dann kühner, brillanter an Christus empor, um bei der Gruppe der Pharisäer breit und flach wie eine Welle im Sande zu verlaufen. Dieser Lichtzug entscheidet mehr als der seelische Gehalt über die Schönheit des Werkes.

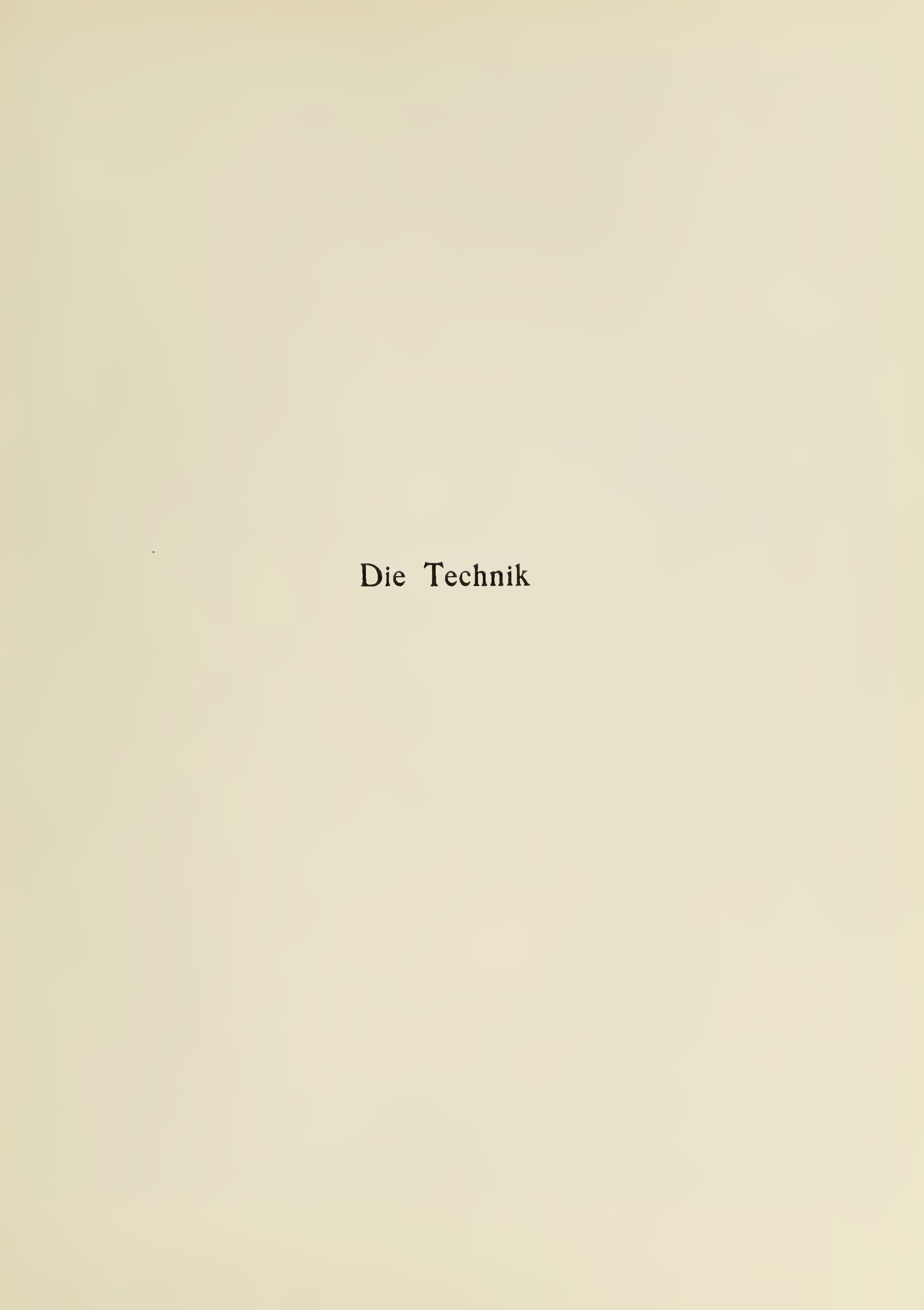
Geht man vom Hundertguldenblatt zu den „Drei Kreuzen“ (Tafel am Anfang des Werkes), so spürt man etwas wie einen gewaltigen Ruck. Dieses Licht ist etwas ganz anderes. In dem Drama, das sich hier abspielt, ist es die Hauptperson. Ja, die einzig handelnde Person; alles andere leidet vom Licht. Der Eindruck ist der: Das Licht ist lange zurückgehalten hinter den Wolken wie hinter einer Schleuse, hat sich dort gestaut — da zerreisst der Himmel, und das Licht bricht in Schlossen herunter, so mächtig, dass das Volk auseinanderstiebt, wie von diesem Lichtsturz beiseite geschleudert. Ein gewaltiges Lichtloch wie einen umgekehrten Trichter reisst es in das Dunkel, was sich ihm in den Weg stellt, überblendend, überstrahlend, vernichtend. Der Schächer rechts wird von einem dicken, breiten, aus der Hauptmasse herausschiessenden Strahl getroffen und man glaubt ihn von diesem Strahl über das Kreuz gebogen. Nur das Kreuz mit dem Heiland bleibt standhaft, unverletzt; hinter ihm teilt sich das Licht und gleitet an ihm vorbei. Man kann dies Blatt nicht verstehen, wenn man nicht dieses Licht als eine Naturmacht, eine höchst persönliche, fasst, die hier eingreift, aus einem Gefühl heraus, aus welchem sich die frühen Völker ihre Lichtgötter und Sonnensöhne gebildet haben. Eine persönlich menschliche Beziehung zu dieser Naturkraft, deren vielleicht nur

der Nordländer fähig ist, der sich im Herbst schlafen legen möchte, um erst im neuen Jahr wieder zu erwachen und täglich um die Mittagszeit hinauszugehen und zu sehen, ob nicht die Sonne einen Streifen höher am Himmel steht. Man darf das Blatt nicht lange betrachten und noch etwas sehen, erkennen wollen. Der Eindruck ist plötzlich, momentan, dann aber auch so überwältigend, dass man ihn nie wieder vergisst. Man soll ihn nicht lange ertragen können. Sieht man es lange an, so will man die einzelnen Menschengruppen, die einzelnen Typen klarer. Rembrandt selbst hat in späteren Zuständen die Gruppe der gebrochenen Jünger links in der Ecke fasslicher herausgebracht. Aber die Gewalt des ersten Eindruckes hat dadurch nicht gesteigert werden können. Alle die grossen Blätter der vierziger Jahre übertreffen die späteren an ruhiger Gefälligkeit, gleichmässiger, dauernder Schönheit, aber bleiben weit zurück hinter der Kraft des Eindruckes. Dürfen wir dort den Namen dekorativ gebrauchen, so haben wir hier fortreissende und erschütternde Erlebnisse.



B. 44 III. Die Verkündigung an die Hirten. 1634. (Verkleinert.)





Die Technik





B. 86. I. Die Grablegung.





B. 370. Studienblatt mit Rembrandts Selbstbildnis.

Die Technik.

Gegen Ende der fünfziger Jahre kündet sich deutlich ein neues Wollen an, das in die sechziger Jahre hineinführt. Was aber von Radierungen dafür Zeugnis abzulegen imstande ist, ist doch nur ein Übergang zu einer Erfüllung, die nicht mehr in Radierungen, nur noch in den letzten Gemälden zu erleben ist. Dort bemerken wir, wie Rembrandt immer gewaltiger, gewaltsamer seine Farben zu Massen anhäuft, wie unter dem Glut- und Feuerstrom von Farbe alle Intimität,

alle Form und auch die Feinheit seelischer Beziehung zerschmilzt und sich versengt. Vulkanisch, eruptiv bricht dieses elementarste der malerischen Wirkungsmittel hervor zu einer ungebrochenen Grösse, die von kolossalischer Wirkung etwas ebenso Barbarisches, wie grandios Erhabenes hat. Es ist der rücksichtsloseste Altersstil den wir kennen.

In den Radierungen der letzten Jahre bemerken wir auch ein Nachlassen der Intimität und des seelischen Gehaltes, aber das Wachstum des Ausdruckes, der Drang nach Einfachheit und Grösse lässt Rembrandt noch einmal zu dem greifen, was am Anfang seiner ganzen Entwicklung stand, zur grossen Form und grossen architektonischen Räumlichkeit. Er geht noch einmal in seinen Absichten durch Fremdes hindurch, für kurze Zeit auf dem Wege, den fast alle germanischen Künstler auf der Suche nach der Monumentalität begangen haben. Ob italienische Vorbilder ihm dabei gegenwärtig gewesen sind, mag fraglich bleiben. 1658 erscheint die grosse menschliche Form, gross auch im Format. Und nun bleibt ein unausgeglichener Zwiespalt zwischen der Einfachheit der Form, deren plastische Reize Rembrandt doch nicht zu entfalten vermochte, und dem Reichtum malerischer Effekte, die ihm von selbst auf die Platte kamen. Als Akt erträglich ist wohl nur die „Frau am Ofen“, ein anderer Akt, die „Frau im Bade“ ist direkt verschroben, hölzern, unmöglich. Man übersieht das aber ganz über der Schönheit, mit der das nackte Fleisch aus dem Dunkel leuchtet oder ins Dunkle sich verliert. Die Monumentalität macht sich in der „Frau am Ofen“ vielmehr geltend in den grossen Gegensätzen zusammengehaltener Hell- und Dunkelmassen, als in der Grösse der menschlichen Statur. In einer Radierung „Johannes und Petrus an der Pforte des Tempels“ sind die Gestalten in gross gelegten Gewändern infolge der weichen malerischen Behandlung zu Klumpen geballt, hinten steigt eine mächtige Treppe zu einer massig gerundeten Architektur empor, alles Sachen, die bei völliger Ausdruckslosigkeit im Seelischen ganz gleichgültig bleiben. Im Porträt des Coppenol (Abb. S. 49) greift er zu einem gemäldemässigen Format, ödet uns aber durch grosse weisse Flächen eines weissen Kragens und eines leeren Papierblattes. Auch jenes merkwürdige Monument mit italienischen Putten (Abb. S. 85) und einem stark verkürzten, am Boden liegenden Körper fällt in diese Zeit. Die Darstellung von „Jupiter und Antiope“ (Abb. S. 93) verrät uns die neue Gesinnung dieser Jahre, die ungebrochene Leidenschaftlichkeit, Sinnlichkeit, die sich für den Maler nur in der starken, machtvollen Farbe ausleben konnte. Dazu aber war das Gefäss der Radierung, das Schwarz-Weiss zu eng. Eine Ahnung davon lebt schon in der „Frau mit dem Pfeil“ (Abb. S. 193), in ihren grossen Farbengegensätzen. Unten am Boden sehe man,



B. 197. III. Die Frau beim Ofen. 1658. (Verkleinert.)



wie Rembrandt Strichlagen gegeneinandersetzt, die wie mit breitem Pinsel hingestrichen scheinen und eine Andeutung geben von der Altersmanier, in den Gemälden die Farbe wie mit der Maurerkelle aufzutragen. Doch bleibt alles in diesen letzten Radierungen hinter der Wirkung der letzten Gemälde zurück. Rembrandt selbst wurde des zu feinen, zu intimen Mittels, dieser Kunst müde. 1661 legte er Stift und Platten beiseite, um sie nicht wieder anzurühren.

Reiner als im Eindruck des fertigen Werkes können wir dieses Anschwellen des Ausdruckes nacherleben, wenn wir das Resultat künstlerischer Mühe ganz vernachlässigen und nur die Technik, ja oft den einzelnen Strich bemerken. Was für den Künstler das erste war, das Entstehen im Einzelnen, Strich für Strich, die zusammensetzende Arbeit, sei für uns das letzte, weil erst der volle Bildeindruck ganz in uns eingegangen sein muss, bis wir wagen dürfen, das Gewebe aufzufädeln, einzelne Fäden herauszuziehen. Unsere Absicht ist dabei nicht, zu sehen, wie es gemacht ist, hinter die Kulissen zu gucken, auch nicht, nachdem wir soviel Leben und Gehalt gespürt haben, das Mittel und totes Material kennen zu lernen, und weil es Mittel zu einem Zweck ist, unpersönliche, verstandesmässige Handwerklichkeit zu erfahren. Wir fahnden auch hier auf Ausdruck und Eindruck, fragen uns, wie weit die Technik und in diesem Falle der gezeichnete, geschriebene Strich, also die Handschrift des Künstlers, von seinem Temperament, seinem Charakter Andeutungen gibt. Also alle auflösende Betrachtung des Werkes soll nur um so entschiedener zum Künstler, nicht dem Techniker, sondern der Persönlichkeit zurückführen und den Ring unserer Betrachtungen schliessen.

Wir betreten damit das fragwürdige Gebiet der Handschriftendeutung. Wollen wir aber wirklich unmittelbare Zeugnisse für die Eigenheit der Hand und des Sinnes haben, so müssen wir die Urkunden heranziehen, in denen Rembrandt nur für sich, schnell, ohne Rücksicht auf Publikum, ohne Gebundenheit auch an die Forderungen der Bildabsicht sich Notizen gemacht hat. Wir ziehen deshalb die Handzeichnungen ergänzend in diesen Kreis der Betrachtung hinein.

In den Radierungen handelt es sich immer darum, eine Kupferplatte so zu durchfurchen, dass die Eingrabungen, die Kanäle Druckerschwärze aufzunehmen und an das Papier so abzugeben imstande sind, dass die Schwärze auf dem Papier den Strichen einer Zeichnung entspricht. Für die dreissiger Jahre ist charakteristisch das Überwiegen der reinen Radierung. Das heisst: eine schwarze harzige oder wächserne Schicht wird über das Kupfer gebreitet, auf der man zeichnen kann, wie auf einer berussten Platte mit kaum mehr Mühe, als der Bleistift auf dem Papier

sich ergehen kann. Die Zeichnung, das Bild erscheint dann als das blanke, von der Radiernadel durch den Ätzgrund hindurch freigelegte Kupfer. Die mühselige Furchung des Kupfers an diesen Stellen überlässt man dann der ätzenden Säure, die das Kupfer überall intakt lassen muss, wo sich der schützende Ätzgrund, das Harz deckend erhalten hat. Diese Freiheit und Leichtigkeit, die die Radierung erlaubt, musste dem ungeduldigen, temperamentvollen Rembrandt der dreissiger Jahre durchaus adäquat sein.

Die Handzeichnungen dieser Jahre bestätigen das durchaus. Hastig wie in höchster Eile sind die Striche auf das Papier hingesetzt, ohne Rücksicht auf Schönschrift, eckig, gebrochen, klecksig, ein Ritsch-Ratsch. Das stürmende Temperament verschleudert sich in einem Wirrwarr krauser Linien, jugendlich unbesonnen in einem Überfluss, rein im Vergnügen, die Feder auf dem Papier tanzen zu lassen. Verschwendung, Leichtsinn, Ungeduld, aber auch die schnell bereite Eile, keine Erscheinung vorbeizulassen, geben diesen Zeichnungen so sehr den Eindruck persönlichsten, jugendlichsten Lebens, dass jede saubere Studienzeichnung daneben langweilig wird.

Dennoch muss man die Schwächen, die Unreife in gewissen Dingen fühlen. In den dreissiger Jahren überwiegt die Studie, das Festhalten von Beobachtungen über den Einfall, den Entwurf. Aber die Treffsicherheit, das Bewusstsein, worauf es ankommt, entspricht nicht immer der Kühnheit der Zeichnung. Nicht nur, dass überflüssige Schnörkel unsachlich bleiben. Bei aller momentanen Schludrigkeit sind diese Skizzen oft noch nicht Skizzen genug, geben noch zuviel von der Erscheinung, wie in „Juda und Thamar“, so dass man nicht weiss, worauf es dem Künstler ankam, ob auf die Physiognomien, die Trachten, die Beziehung der Personen oder die Gruppierung in der Umgebung.

Wo Rembrandt die farbige Bildwirkung beabsichtigt, ist er deshalb nicht selten von einer zu den Skizzen seltsam kontrastierenden Feinheit, ja Ängstlichkeit und Glätte. Die rüdesten Sujets haben an solcher haarfeinen, peinlich sauberen Ausführung teilgenommen. Die Ungebundenheit der Skizze zeigen in den Radierungen nur viele der Studien in den ersten Jahren, als es Rembrandt noch auf die Fülle schnell zu notierender Eindrücke ankam. Sobald dann das Bemühen einsetzt, bildmässig abzurunden, und mehr noch, weichen Glanz des Lichtes auf den Stoffen und satte Farbe in schwarzen Tönen zu suggerieren, ordnet er auch ganz seine Technik, seine Zeichnung der Absicht unter, bändigt er alle Ungeduld. Die Striche werden immer feiner, immer enger zusammengeführt, ganz leise aus dem Dunkel ins Lichte hinübergezogen. Schliesslich genügte die Radiernadel

Juda und Thamar (Wien, Albertina).



nicht mehr dieser Subtilität, und Rembrandt ritzt die feinsten Linien direkt ins Kupfer, dadurch Lagen solcher feinen Striche zusammenführend, die nicht mehr zu entwirren sind, nur noch duftige, geknäulte Massen, Töne ergeben. Das ist der andere Zug dieser so genial sich auslassenden Jahre, dass es bei der Genialität nicht verblieb, sondern die völligste Hingabe an die Arbeit, verbunden mit einer Feinfühligkeit, Zartfühlenheit für die Biegsamkeit der Linie, jene ganz fein durchgeführten und doch nie glatten, nie öden Kostbarkeiten der „Schlafenden Alten“, der „Verstossung Hagars“, des „Selbstporträts von 1639“ und aller anderen schönen Dinge schuf.

Die Feinheit nimmt immer mehr zu gegen Ende der dreissiger Jahre. In der Radierung vom „Tode der Maria“ 1639 haben wir zuerst die ausgiebigste Verwendung der das Kupfer unmittelbar und haarfein ritzenden Nadel. Diese Hingabe an das Werk, an den vollkommen bildmässig. durch die Darstellung wirkenden Eindruck bestimmt den Charakter der vierziger Jahre. Die Mittel, die Rembrandt anwendet, sind die reichsten; er differenziert in Stärke und Führung des Striches, in Enge und Weite der Lagen, benutzt den breiteren Strich der Radierung, den feineren des unmittelbaren Ritzens ins Metall, lässt die Erhöhung des Metalls an den Rändern des Striches stehen, den die Nadel in das Kupfer hineindrückt, um den klecksigen breiten Abdruck zu malerischen Effekten zu benutzen, und alles in vollkommenster Berechnung für die Wirkung des Ganzen. Man sehe ein Werk wie das „Hundertguldenblatt“ durch, und man wird finden, wie es unmöglich ist, allen Raffinements dieser kompliziertesten künstlerischen Arbeit auch nur annähernd auf die Spur zu kommen.

Für diese unermüdliche Arbeit ist wieder eine Technik charakteristisch, die wenigstens in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts grösseren Raum beansprucht: die Grabstichelarbeit. In den Blättern wie „Six“, dem „Selbstporträt von 1648“ sind die grössten Helldunkelflächen durch lange, feine, parallele Linien erzielt, die gradlinig mit einem Instrument hervorgebracht sind, das man nicht willkürlich hin- und herziehen kann, sondern mehr vor sich herschiebt. Man denke an einen Pflüger. Der Grabstichel ruht mit einem Handteller in der inneren Handfläche, die gegen ihn drückt, und nun geht der Stichel in regelmässigen Geraden oder Kurven gewissermassen seinen eigenen Weg, nur gewisse Direktionen von der Hand dahinter empfangend. Es ist die Technik, die am meisten Geduld verlangt, am wenigsten Willkür zulässt, die sachlichste und unpersönlichste, und die Wirkung ist die grosser Töne, die die Faktur, das Persönliche des Striches verdecken.

Auch wo die Linie als solche offen daliegt, bemerken wir oft in diesem Jahrzehnt, „Kreuzigung von 1642“, „Ruhe auf der Flucht“,

„Porträt eines Gelehrten“, wie sie fein und spitzig verläuft, wie fein gesponnenes Glas. Am wertvollsten ist uns für diese Beobachtung ein Blatt, in dem der Strich nur Unterzeichnung ist, nur für den Künstler da ist, um später durch Helldunkeltöne verdeckt zu werden. Im „Zeichner nach dem Modell“ (1647?) haben wir, was uns sonst die Handzeichnungen bieten würden, die Skizze, das Beisichsein des Künstlers, und finden einen feinen, flüssigen Schwung gerundeter zarter Linien. Die Handzeichnungen dieser Jahre haben zum Teil denselben flüssigen, leicht bewegten und leicht geschwungenen Strich. Ich denke an schöne Landschaftszeichnungen der Albertina. Wesentlicher aber ist, dass in diesem Jahrzehnt das persönliche Element der Notiz, der Handschrift und des Striches überhaupt zurücktritt und auch in den Skizzen ein Bildeffekt angestrebt wird. Aus diesem Jahrzehnt haben wir die meisten getuschten und wenn auch summarisch, so doch gemäldemässig durchgeführten Handzeichnungen. Die Bildeffekte eines gemalten Aktes, eines Helldunkelinterieurs, einer beleuchteten Landschaft werden vorweg genommen. Aus diesen Jahren ferner haben wir die meisten Vorlagen für Radierungen, d. h. Vorausnahmen des Eindrucks in einer leichteren Technik, und die Zeichnungen, die nicht für eine Radierung bestimmt waren, liessen sich unmittelbar als Vorlagen benutzen. Also nicht etwas, was nur für den Maler persönlich von Wert ist, sondern ein Ausprobieren des letzten, abgeschlossenen Eindrucks. (Handzeichnung zu dem „Zeichner nach dem Modell“.)

Aus den fünfziger Jahren haben wir auch eine Unterzeichnung, eine Skizze, die deshalb so interessant ist, weil das farbige Bild genau die alle Striche zudeckende Dunkelheit zeigt, wie sie im „Zeichner nach dem Modell“ beabsichtigt war. Die Grablegung (Abb. S. 289, vgl. auch Abb. S. 279). Also konnte es nicht die Rücksicht auf die Feinheit des dunklen Schleiers sein, die Rembrandt dort zu einer von dieser Zeichnungsweise fast unbegreiflich verschiedenen Strichführung nötigte. Statt der feinen Linie hier ein gelassener, derberer Strich. Keine Rundung mehr, kein Schwung, sondern fast nüchterne Einfachheit, Strich für Strich nebeneinandergesetzt in lauter geraden Linien, horizontal, vertikal oder schräg durchs Bild. Eine Stille und Unbeirrtheit liegt in diesen Strichen, die doch nichts von Pedanterie und Regelmässigkeit haben, weil jeder von ihnen unregelmässig genug ist, um nicht mit dem Lineal. sondern mit der Hand gezogen zu sein. Deshalb wirkt auch diese Zeichnung nicht temperamentlos, eher wie ein Ansichhalten und die männliche Festigkeit des Wissens, worauf es ankommt.

Das ist denn auch der Charakter der Handzeichnungen dieses Jahrzehnts, oder wenigstens der ersten Jahre des Jahrzehnts. Man erkennt



Der Zeichner nach dem Modell. Studie zu der Radierung (London, Brit. Mus.). (Verkleinert.)





B. 192. II. Der Zeichner nach dem Modell.



Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Wien, Albertina). (Verkleinert.)



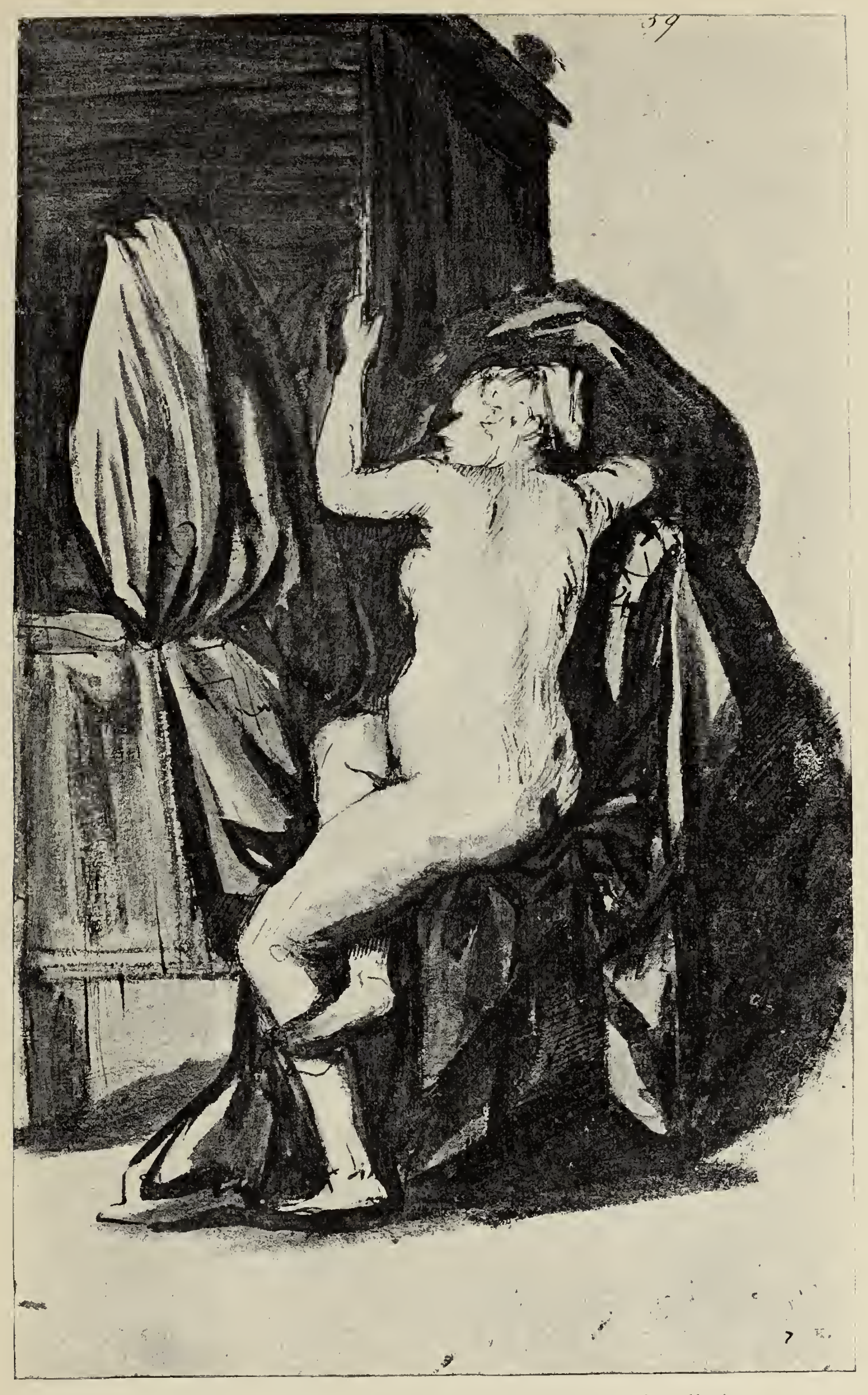
die meisten daran, dass sie eine Gruppe von Personen entwerfen und das Gerippe der Komposition so zusammenfügen, dass eine geistige Beziehung völlig klar herausspringt. Im Gegensatz zur persönlichen Jugendzeichnung ist hier kein Strich zu viel. Es sind auch keine Studien, sondern Einfälle, Entwürfe, Willensäusserungen des Künstlers, dadurch so spannend, so entschieden und persönlich, weil sie auch das Hauptthema, nur den einen Punkt des Werkes herausgreifen, nur wollen, und nicht wie die Jugendzeichnungen schon hier und da an die Arbeit gehen. Wie in der Zeichnung „Jesus im Tempel“ das altkluge Reden des Knaben und das erstaunte Zuhören der alten Männer entworfen ist, ist unvergleichlich. Die Technik, der Strich, ist die denkbar einfachste, scheinbar schematische. Es herrschen schlichte von oben nach unten fast geradlinig verlaufende Linien vor, als ob Rembrandt oben ansetze und die Hand nur so herabfallen lasse. Sieht man dann aber, wie der Strich fein ansetzt, anschwillt, nach den Seiten ausspritzt, zackig sich auflöst, wie er Halt macht, von neuem ansetzt, oft wie in nervösem Beben, gewinnt man ganz den Eindruck verhaltenen Temperamentes und Affektes, wie ein Ansichhalten eines Mannes, der über ein Schicksal still geworden ist. Dieser Strich der fünfziger Jahre ist von ergreifend persönlichem Ausdruck.

Bemühten sich die vierziger Jahre, das Persönliche des Striches sogar in der Handzeichnung zu verdecken, so ist es für die fünfziger charakteristisch, dass Rembrandt in den Radierungen und den ganz bildmässigen Darstellungen die Technik offen lässt, den Strich klar und durchscheinend, und dem Strich selbst immer persönlichere, immer ausdrucksvollere Form zuerteilt. Wo es die Bildlichkeit nur irgend zulässt, wird die Technik immer einfacher, die Strichlagen immer schlichter in ihren nebeneinander und klar auseinander gelegten Zügen. Die Radierungen gewinnen immer mehr den Charakter unmittelbarer Federzeichnungen, und der Eindruck wird so unmittelbar, wie wenn ein Musiker auf dem Klavier phantasiert. Skizze und Vollendung liegen beieinander, Wille und Tat werden eins.

Schliesslich gewinnt eine Technik den Hauptplatz im Schaffen der fünfziger Jahre, das unmittelbare Hineinarbeiten der kalten Nadel ins Kupfer, ins harte Metall. Und zwar, nicht mehr wie früher nur so obenher ritzend, sondern mit höchster Kraft tief hinein ins Kupfer, und doch, trotz des Widerstandes des Materials, ganz frei, ganz unregelmässig und willkürlich, d. h. nicht vom Material, sondern dem Willen des Künstlers abhängig. Diese Striche sind von unvergleichlicher Wirkung. Unmittelbar und persönlich wie die Feder- oder Bleistiftzeichnung und doch von einer ganz einzigen Mächtigkeit, wie mit Dolchstössen in das Kupfer

hineingestossen. Dabei unfassbar, wenn man an das Material denkt, wie sicher, in Meisterstrichen, jeder dieser Stösse sitzt. Das „Ecce homo", die „Drei Kreuze" sind ganz in diesem impetuosen, rücksichtslosen, eigenmächtigen Stil aus freier Hand aufs Kupfer geworfen. Dieser Stil wächst von Jahr zu Jahr. 1657 im „Heiligen Franz" sind der Strich, Person des Heiligen und der wuchtige Baum zu einem einzigen saft- und krafterfüllten Fortissimo angeschwollen.

Das sind schon fast die sechziger Jahre. Sie erscheinen uns noch in einer Skizze zur „Frau mit dem Pfeil". Für diese machtvolle Sprache genügt die Feder nicht mehr, Rembrandt greift zum Pinsel, nicht um zu vertuschen. Es bleibt Strichzeichnung, Handschrift, und wir denken an den Rembrandt der letzten Jahre, der ganz vereinsamt, jede Beziehung zu Menschen, jeden Gedanken an Wirkung auf andere verloren hat, nur in einer selbstgewollten und selbstgeschaffenen Welt künstlerischer Eruptionen lebt und seine Tage beschliesst.



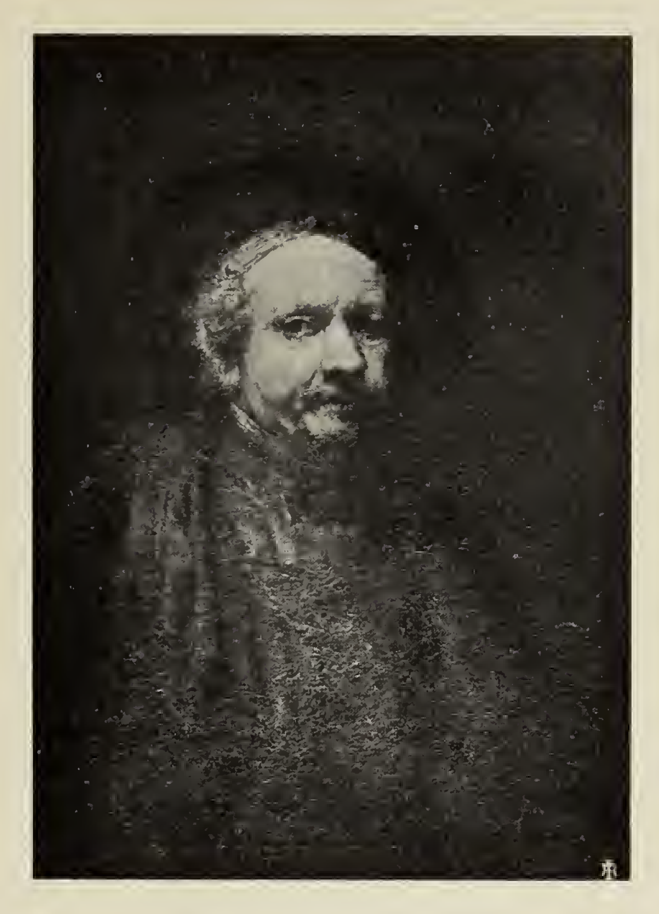
Studie zu der Radierung „Die Frau mit dem Pfeil“ (London, Brit. Mus.).





Das Werk Rembrandts





Rembrandt, Selbstbildnis (Florenz).

Das Werk Rembrandts.

Wir sind am Ende unserer Betrachtung und blicken nun noch einmal zurück. Drei Jahrzehnte und drei Perioden — ja drei Epochen möchte man bei der Bedeutung des Gegenstandes sagen — zogen an uns vorüber. Das Wundervolle dabei war, wie sich diese Jahre ineinanderschlossen, von oben betrachtet, jedes für sich erfüllt von charakteristischer, einheitlicher Tendenz und doch für den Betrachter, der im Strome selbst schwimmt, auch in jedem Jahrzehnt eine Entwicklung enthaltend, die mit Konsequenz aufwärts geht und uns an die nächsten Zeiten heran-, hineinwirft. Das Einheitliche dieser Entwicklung,

zugleich garantiert durch ein merkwürdiges Sichbegegnen von Anfang und Ende. Fast in allen Punkten nehmen die fünfziger Jahre aus reifstem Können wieder auf, was die dreissiger in instinktivem Drange schon beabsichtigten. Es ist eine gewisse Gleichheit im Verhältnis zur Natur, die gleiche Neigung für die lebendigste aller Naturerscheinungen, das Licht, und es ist die gleiche Einstellung auf alles Menschliche und Psychologische, die hier Anfang und Ende als Verheissung und Erfüllung verbindet und das Jahrzehnt abstrakterer, künstlerischer Bemühungen, abwägender, sachlicherer Tendenzen in die Mitte nimmt. Wir vergegenwärtigen uns das noch einmal, indem wir das Verhältnis von Künstler, Natur und Material in Beziehung setzen.

Der Rembrandt der dreissiger Jahre verhält sich im wesentlichen kopierend. Das Verhältnis zur Natur ist ein äusseres, beobachtendes. Ebenso ist das Verhältnis zum Material, zu der Kupferplatte ein äusseres und — lernendes. Wir haben das Gefühl, als ob ihm immer das Objekt, ganz gleich, ob von der Natur, von fremden Vorbildern oder von der eigenen Vorstellung entgegengebracht, gegenüberstehe, ebenso die Kupferplatte, und er nun beim Zeichnen beständig vom Material zum Gegenstand hinsähe und vergliche, wie weit sich der gezeichnete Eindruck der Vorlage nähere. Nur bei einem solchen Verfahren war es möglich, dieselbe Ansicht zugleich als Gemälde oder gemalte Vorlage und als Radierung auszuführen, wie wir es in diesem Jahrzehnt mehrfach finden.[1])

So beginnt er zuerst die Menschen wiederzugeben, dann die Gruppen, wie er sie sich in irgendeiner Aktion zurechtgestellt hat, schliesslich gelingt es ihm immer mehr, auch den komplizierteren Erscheinungen gewisser Lichteffekte und der Stofflichkeit und Farbigkeit der Gewänder den Eindruck auf der Platte nahe zu bringen. Immer aber hat man den Eindruck, als ob das Dargestellte irgendwie schon vor der Ausführung dagewesen wäre, und nun ein Kampf des Künstlers mit dem Material begonnen hätte, Anblick oder Vision in dem neuen Material wiedererscheinen zu lassen.

In den vierziger Jahren kehrt sich das Verhältnis um. Das eigentlichste Bestreben dieser Jahre ist die Kunst des Helldunkels, die Kunst, zwischen ganz hell und ganz dunkel so zu vermitteln, dass es in allmählichen Übergängen das ganze Blatt farbig erfüllt; es ist die Kunst der Schatten. Es macht den Eindruck, als ob Rembrandt sich zunächst die Platte vorgenommen hätte und sich gefragt, wie kann ich diese langweilige, gleichmässige Fläche beleben, das Eintönige klingen machen.

[1]) Der barmherzige Samariter, die Kreuzabnahme, Ecce homo, Josephs Träume.

Denn fast immer ist es die dekorative Ausfüllung, das gleichmässige Blühen der ganzen, der Kupferplatte entsprechenden Bildfläche, die in den Hauptblättern dieser Jahre den Stil bestimmt. Dem entspricht dann eine gewisse Gleichgültigkeit gegen das dargestellte Objekt, dass oft nur Füllung und Vorwand erscheint. Und es ist schliesslich dasselbe Gefühl für die Bildfläche im ganzen, das ihn den Raum, das Umgebende und die Gruppe, das Gewühl vor den einzelnen Menschen und ihren innerlichen Beziehungen bevorzugen lässt. Der Raum aber führte ihn überhaupt von den Menschen hinweg, dafür wieder durch die Landschaft an die Natur heran. Und wenn auch hier vielleicht dieselbe dekorative Absicht das Motiv war, so konnte sie nicht verhindern, dass die Einstellung der Natur gegenüber, das lernende, beobachtende Verhältnis der dreissiger Jahre in der Landschaft durch die sonst so naturfremden vierziger Jahre hindurchschreitet und vielleicht die Triebe am stärksten nährte, die im dritten Jahrzehnt ihre Blüten trieben. Die Landschaften des Jahres 1650 haben bereits die Intimität und Belebtheit, die den fünfziger Jahren eigen.

In den fünfziger Jahren verinnerlicht und verstärkt sich Rembrandts Verhältnis zur Natur wie zum Material. Zur Natur, indem jetzt auch die leblose Natur — Landschaft, Baum und Strauch — in einer neuen, auf intime Bekanntschaft weisenden Frische erscheint, indem das Licht ganz natürlich und ungezwungen, uneingeengt sich verbreiten darf. Dazu die neue Menschlichkeit, der Einzug alles Lebendig-Innerlichen, fühlender Menschen und seelischer Beziehungen zwischen Menschen, an denen auch Tiere und Pflanzen, die ganze Umgebung irgendwie teilzunehmen vermag. Die ganze Disposition der Bilder ist oft dadurch gegeben, dass uns ein Blick, eine Gebärde, eine innere Beziehung fesselt und durch das Bild leitet. Und doch, trotzdem alles nur Person, alles nur Situation zu sein scheint, ist die Rücksicht auf das Material noch weiter gediehen als im vorigen Jahrzehnt. Denn mit der Abkehrung vom Raum, von der Tiefe wendet sich Rembrandt von dem ab, was auch der Bildfläche und der Platte widerstrebt. So setzt er Fleck an Fleck im blossen Nebeneinander, und in der Durchsichtigkeit der Technik verschweigt er auch nicht mehr, dass er auf einer Fläche zeichnet. Ja, er bemüht sich, die Fläche möglichst ganz zu füllen. Man kann bemerken, wie er in diesem Jahrzehnt möglichst wenig grosse leere Flächen stehen lässt, die im Gegensatz zu einer ausgefüllten stehen, wie früher bei der Landschaft Himmel und Erde. Fast gleichmässig verteilt er oft helle und dunkle Flecken bis in alle Ecken hinein. Das aber ist das Wesentliche, dass es mit Flecken, mit Schwarz und Weiss nicht getan ist, sondern dass jeder dieser Tupfen, jede dieser weissen Stellen zugleich etwas bedeutet, etwas ist, was nicht

nur dem Auge des Künstlers angenehm ist, sondern durch sein ganzes Fühlen, ja sein Erleben irgendwie bedingt ist, dass es ihm nicht mehr an der Schönheit der farbigen Fläche und ihrer Abgetöntheit liegt, sondern an dem Leben, das von solcher Fläche ausgehen kann. Dabei wurde ihm aus dem Schwarz und Weiss seines Materials Licht im Dunkeln. Hier ist es auch nicht mehr möglich sich vorzustellen, das Dargestellte habe vorher existiert und sei auf die Platte geworfen. Vielmehr denkt man sich, dass Rembrandt jetzt überhaupt seine Konzeptionen nur noch in diesem Material denkt, dass sie sofort als ein auf dieser Fläche erscheinendes Leben vor ihm stehen und er nicht mehr vergleicht, sondern nur noch ausführt, ins Kupfer eingräbt, oder aus dem Kupfer herausholt, was ihm schon wie in ihm schlummernd als Ereignis aufgegangen war, so wie man es von grossen Plastikern gesagt hat — oder dass nicht ein Modell, sondern eine schon dem Material angepasste Skizze ihn im grossen leitete, und alles einzelne überhaupt erst bei und mit der Ausführung wurde. Auch eine ganz zwingende Übereinstimmung zwischen Format und der dargestellten Situation empfindet man in dieser Zeit mehr als in den dreissiger Jahren. In bezug auf das Format könnte man immer sagen, dass ihm ebensogut von irgendeiner Kupferplatte der Einfall als von einem Einfall das Mass der Platte bestimmt sei. So ist hier eine völlige Durchdringung, Einheit von Material und Erleben geworden, ein Erleben im Geiste der Kunst, eine Kunst ganz im Sinne vollen Erlebens, und da sowohl die Beherrschung des Materials, das Verhältnis des gereiften Künstlers zu ihm ein persönliches ist, wie auch die Stellung zu allem Menschlichen und Umgebenden eine ganz eigene, so gipfelt diese Einheit, dass wir nicht sagen können, was ist daran Bild, was Natur, sondern nur etwas im Ganzen, Eindruck —, in der Persönlichkeit.

Die Akzente, die auf die einzelnen Jahrzehnte zu verteilen sind, lassen sich nicht gleichmässig setzen. Die Blätter der dreissiger Jahre bleiben oft im Eindruck hinter denen der späteren zurück. Nicht so, als ob sie durch Späteres verbessert würden und zu ersetzen wären. In ihrer Art sind sie etwas Unvergleichbares, und weil von vollkommenster Kunst, auch von vollkommener Schönheit. Im Radierwerke Rembrandts aber bedeuten sie notwendig einen Anlauf und wollen im Hinblick auf spätere Sachen gesehen sein. Der Erfolg ist, dass wir hier überhaupt nicht mehr Werke haben, sondern ein grosses œuvre — Lebenswerk — das erst in seiner Totalität ganz gewürdigt und genossen werden kann. In diesem Gebäude ist aber auch jeder Stein notwendig und an seinem Platze, gibt es nichts, was tadelnd zu übergehen wäre. Es ist etwas ganz

Einziges, sich in dieses Werk ganz hineinzuleben und schliesslich den Gedanken an einzelne Stücke über diesem Zusammenhang zu verlieren.

Hier mag auch ein rechtfertigendes Wort über Reproduktionen fallen. Sie sollen nicht die Originale ersetzen, können es nicht. Sie sollen zunächst bei der Lektüre zum schnellen Auffassen bei der Hand sein. Wirklich zu eigen macht man sich aber nur, was man irgendwie besitzen kann. Deshalb ist hier das ganze œuvre in den wichtigsten Stücken möglichst in Reproduktionen der Originalgrösse beigegeben, nicht um den Eindruck der Originale, wohl aber ihren Besitz zu ersetzen. Wenn sie den Wunsch wecken, überall wo sich die Gelegenheit bietet, Originale zu sehen, sie auch durchzusehen und die Lücken des Eindrucks zu ergänzen, so haben sie ihren Zweck erfüllt. Überhaupt vermögen die Reproduktionen eher als jedes einzelne Werk die Beziehungen, Verhältnisse, d. h. das Werk als Gesamtheit wiederzugeben.

Aus dieser Gesamtheit treten wir ungern heraus, Fragen zu berühren, die sich für die kunstgeschichtliche Betrachtung aufdrängen. Zunächst das Verhältnis der Radierungen zu den Gemälden. Hier ist es leicht zu konstatieren, aber von grösster Wichtigkeit, es vor sich auszusprechen, dass Rembrandts Radierungen seine Gemälde nicht reproduzieren, dass das Radierwerk etwas ganz Selbständiges, durch eigene Gesetze Bedingtes ist. Das rückt Rembrandt plötzlich in einen weiten Abstand von Rubens, bei dem die stecherische Reproduktion von Gemälden vielmehr einem Drang nach Ausbreitung, Veröffentlichung entspricht. Bei Rembrandt umgekehrt schafft sich eine an sich schon weniger öffentliche, mehr häusliche und intime Kunst etwas noch Intimeres; jene kleinen Blätter, mit denen der einzelne sich in einen Winkel zurückziehen kann, sich ganz darein zu vertiefen. Die grossen Züge der Entwicklung finden sich in den Gemälden wie in den Radierungen gleichmässig wieder, so dass wir Rembrandt als künstlerische Potenz schon aus den Radierungen kennen lernen. Manches nehmen die Gemälde in der Entwicklung voraus, dem sich die Radierung spröde zeigte wie die Farbigkeit. Manches kommt in der Radierung reiner zum Ausdruck wie alles, was mit Licht und Dunkelheit zusammenhängt, und im ganzen hat das Radierwerk den Vorzug konsequenterer Entwicklung, weil der Künstler freier von allen Einflüssen nur seinen Problemen und künstlerischen Absichten hingegeben war.

Weniger leidlich ist die Frage nach dem Verhältnis Rembrandts zu seinen Schülern zu beantworten. Wir geraten da in eine Welt hinein, die der Rembrandtischen ähnlich sieht, wie die Verzerrung, die Karikatur dem Original. Der Blick für Menschen und Welt und die Fähigkeit, sie darzustellen, wie sie selbst der junge Rembrandt schon aufweist, fehlt auch dem feinsten dieser Schüler, F. Bol. Wir finden ihn

um die Wende der dreissiger und vierziger Jahre im Atelier Rembrandts. Er ahmt die feine, enge Technik dieser Jahre nach, aber in drei- und vierfach so grossen Darstellungen, so dass der Strich kraus, zittrig und welk erscheint, und er hält sich an die Stoffe, die Rembrandt in den ersten Jahren seiner Radiererlaufbahn mit einer ganz andern Technik bewältigte. Wie musste sich Rembrandt von seinen Schülern missverstanden fühlen! Ein anderer Schüler, der namentlich noch neben Bol anzuführen ist, J. v. Vliet, arbeitet Anfang der dreissiger Jahre in Rembrandts Werkstatt. Was an Rembrandt selbst noch unfertig und roh erscheint, die runde, naturalistische Körperzeichnung, ist bei Vliet die grobschlächtigste Manier. Seine Physiognomien sind noch roher und gröber, seine Körper noch plumper und aufgeblasener, und es ist wohl möglich, dass manches in den frühen Radierungen besonders Anstössige, wie das Pferd im Samariterbild, die Köpfe im Ecce homo auf Vliets Rechnung zu setzen ist. Was alle Schüler gemeinsam haben, ist die Ausschweifung im Format, als ob sie durch Quanten die talentlosere Arbeit gut zu machen glaubten. Dies trifft selbst auf den Freund Rembrandts Jan Livens zu, den man wegen seiner nicht unbedeutenden Künstlerschaft nicht gern zu Rembrandts Schülern zählt, obwohl er in den Radierungen abhängig genug von Rembrandt ist. Er hat bei dem Mangel an Verständnis für die feine Arbeit des Kupferstichs, die auch kleines Format erfordert, nur im Holzschnitt Bedeutendes geleistet. Es ist auch nicht zufällig, dass Rembrandt bei den Blättern ganz grossen Formats (Grosse Auferweckung des Lazarus, Ecce homo, Kreuzabnahme, vor allen den beiden letzteren) nur für die Komposition sich interessierte, die grobe Arbeit der Ausführung aber Schülerhänden überliess. Rembrandts Werke neben denen seiner Schüler gesehen lassen erst recht empfinden, wieviel Stilgefühl, wieviel Geschmack Rembrandt von vornherein für seine Kunst mitbringt. Das Verhältnis vom Lehrer zu den Schülern in den verschiedenen Zeiten ist so, wie wir es erwarten dürfen: In den Anfängen, den dreissiger Jahren, als Rembrandt selbst noch lernend, probierend war, konnte er auch anderen Anweisungen geben. Da Modell und Zeichnungsweise noch auseinander lagen, liess sich die Arbeit auch anderen zeigen. In den vierziger Jahren sind Erfindung und Technik einander schon zu nahe gerückt, Rembrandt selbst schon zu sehr mit eigenen Phantasien beschäftigt, um noch Schüler dirigieren zu können. Aber Werke dieser Zeit: Die Mühle, Die drei Bäume, E. Bonus, Six, Das Hundertguldenblatt, sind die im Eindruck beliebtesten geworden. Hollands bedeutendster Radierer nach Rembrandt, Ostade, hat sich an diesen Werken gebildet.

Die fünfziger Jahre sind ganz ohne Schüler geblieben; es ist auch undenkbar, dass ein Schüler anders als unverstanden etwas ganz Persön-

liches nachstammelnd und sich selbst aufgebend, Rembrandt hier etwas hätte absehen können.

Überhaupt kommt höchstens Rembrandt bei einer Betrachtung der Schüler in Frage, nicht aber diese bei der Betrachtung Rembrandts. Wichtiger ist es zu wissen, wie sich Rembrandts Radierwerk in den Zusammenhang der künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit, in die Entwicklung der Kunst seines Landes und die Entwicklung der graphischen Kunst überhaupt einordnet. Auch hier lässt sich allein von dem Radierwerk aussagen, was von Rembrandts ganzem Schaffen gesagt worden ist, dass alle Tendenzen der holländischen Malerei seiner Zeit, ja der holländischen Malerei überhaupt, irgendwie auch bei ihm sich äussern, dass in diesem einen Manne sich zusammendrängte, woran die vielen namhaften Künstler, Klassiker der holländischen Malerei gearbeitet haben. Die Neigung zu sorgfältig ausführender Wirklichkeitswiedergabe, das derbe burschikose, wie das häuslich intime Genre, die heimische Landschaft, die Stoff- und Stillebenmalerei, die Raum- und Beleuchtungskunst, das Helldunkel und die Lichtkunst, an alles hat Rembrandt in irgendeiner Zeit seines graphischen Wirkens einmal gerührt. Es wäre ungerecht zu sagen, dass er in allem seine Genossen übertroffen hat. Aber er gibt allem einen eigenen Aspekt, und was das Bedeutende ist, er macht aus nichts eine Spezialität. Ja, wenn man die zeitgenössische graphische Kunst durchsieht, so ist man erstaunt, wie wenig neben Rembrandt auf diesem Felde gearbeitet ist. Die grossen Maler Jan Steen, Terborch, Pieter de Hooch, Vermeer v. Delft schweigen sich ganz aus. Es sind eigentlich nur Spezialisten, Landschafts- und Tiermaler, die die Radierung in grösserem Masse gepflegt und kultiviert haben, und einseitige, wenn auch oft sehr bedeutende Leistungen hervorgebracht haben. Rembrandt zeichnet auch zuweilen einen Hund oder ein liegendes Schwein und zeigt, dass man ein ganz grosser Künstler sein kann, aber doch im Handumdrehen mit solchen Kleinigkeiten fertig wird. Denkt man an die vielen kleinen Gemälde in den holländischen Kabinetten, wie man nahe herantreten muss, sie in die Hand nehmen möchte, wie sie oft mehr erzählen als malen, wie sie fast farblos stimmungsvolle Dämmerräume auftun, wie sie grau in weiss oder gelb in gelb das Licht zur höchsten Intensität treiben, oder die Reize der dunkelgrünen, bräunlichen Landschaft entwickeln, dann begreift man plötzlich die ganze ungeheure Tat Rembrandts. Er hat dieser Kunst mit der Radierung erst eine Stätte geschaffen. Für alles das, was an den Wänden deplaziert war, im Ölbild und im schweren Rahmen zu anspruchsvoll auftrat, hat Rembrandt erst den eigentlichen Stil, das treffende Ausdrucksmittel — nicht gefunden — aber heraus-

gearbeitet. Was immer als Hauptcharakteristikum der holländischen Malerei gilt, das Erfassen des rein Optischen, der blossen Erscheinung und die damit zusammenhängende Vorliebe für das Licht und eine im Licht aufgelöste Atmosphäre, hat sich in Rembrandts Radierungen am kühnsten und vollständigsten ausgelebt, ohne überboten zu werden. Rembrandt, der so ganz persönlich ist, der, ehe er Holländer ist, immer erst Rembrandt ist, hat Holland wie kein anderer seiner Zeit- und Landesgenossen verstanden.

Die Zeit Rembrandts ist das 17. Jahrhundert. Wir verbinden damit eine ganz bestimmte Vorstellung, einmal jene Vollendung malerischer Kunst, dann einen in verschiedenen Formen künstlerischen wie menschlichen Ausdrucks sich äussernden Lebensstil, den wir barock nennen. Auch hier repräsentiert Rembrandt seine Zeit, aber doch in den verschiedenen Jahrzehnten verschieden. In den dreissiger Jahren, in der Zeit grösster Aneignungsfähigkeit, übernimmt er das Barocke in jener Form, die sich in schwellendem, plastischem Drang, in kraftvoller, ungebändigter Bewegung äussert, ein lebensvolles Gemisch volkstümlicher Derbheit und freier Ritterlichkeit, wie es bei Rubens zu zwingendstem Ausdruck gelangt ist. Rembrandt ist nicht bezwingend in dieser Art, daneben steht eine peinlich befangene, die kein ungezwungenes Sichauslassen ist, sondern eher jugendlich eckiges Vorwärtsschreiten und Umsichblicken — Frührenaissance. Das Eigentümliche dieses jugendlichen Stiles ist dadurch bedingt, dass er mit den Mitteln einer ganz reifen, gealterten Technik zu arbeiten beginnt. Das teilt Rembrandt mit Naturalisten wie Caravaggio, Ribera. Die Werke dieses Rembrandt, die in ihrem Naturalismus der Beobachtung, in ihrer Freude an allen kleinen Reizen stofflicher Kostbarkeiten eine gewisse Primitivität verraten, die auch da, wo sie Neues, Seltsames geben wollen, doch nur Auffälliges, aber sofort zu Verstehendes geben, sie sind bestimmt, am populärsten zu werden.

Die vierziger Jahre bringen die Werke des vollendetsten malerischen Geschmackes. Rembrandt repräsentiert hier mit seinen Zeitgenossen wie Terborch, Ostade, Pieter de Hooch, Vermeer van Delft die klassische holländische Malerei. Die Radierungen dieses Jahrzehnts werden nie ihre Wirkung auf empfängliche und nur einigermassen für künstlerische Eindrücke erzogene Sinne verfehlen, so sehr sind sie mit ihren leisen Harmonien den allgemeinen Bedürfnissen des Auges angepasst. Die vollkommene Ruhe und Wohlgestimmtheit der Klassizität, wie sie der holländischen, für ein geniessendes Bürgertum schaffenden Malerei jener Zeit eigen ist und nur im italienischen Cinquecento eine Parallele hat, gibt auch diesen Werken Rembrandts ihren Stil.

Die Tat Rembrandts ist es, aus dieser malerischen Richtung in den fünfziger Jahren gerade in den Radierungen einen Stil entwickelt zu haben, der in dem Eindruck auf das Auge und in der Intensität gemütvoller Innerlichkeit dieselbe packende, oft erschütternde, blendende, überraschende und höchst momentane Wirkung hervorzubringen vermag wie die plastische Massen- und Bewegungskunst eines Rubens. In einer Zeit, als alles um Rembrandt herum einem formalen Klassizismus, italienisch-französischen Manieren in Leben und Kunst zustrebte, gelangt Rembrandt zu einem malerischen Barock. Noch in ganz späten Jahren hat er sich durch jene Stimmungen irritieren lassen. Aber er war Persönlichkeit und Plebejer genug, um ein solches Getue nicht mitzumachen. Seine späte und späteste Kunst zieht die echten Konsequenzen einer holländisch-malerischen Kunst. Ein malerisches Barock, das auch vor Gewalttätigkeiten nicht zurückschreckt. Eine Kunst, die gar nicht an Erfreulichkeit zu denken braucht, weil sie uns einfach zwingt, in Fesseln schlägt — und deshalb eben eine gewaltige Kunst. Sie ist freilich am allerweitesten von aller Volkstümlichkeit entfernt, obwohl sie gar nicht das Neue sucht, mit den einfachsten Motiven arbeitet; sie bringt aber das Seltene, was nur mit Mühe und auf Umwegen zu erreichen ist. Hier bedarf es wirklich der Erziehung durch Rembrandt. Eine solche Kunst ist am ehesten in Gefahr, in Verruf zu kommen, weil so leicht das Urteil matterer Zeiten oder der bequemeren Allgemeinheit über sie Herr wird, und das 18. Jahrhundert hat so über das 17. und nicht zum wenigsten über Rembrandt abgesprochen.

Mit dieser späten Kunst hat Rembrandt ein Verdikt über die ganze holländische Kunst nach ihm gefällt. In ihr steht er ganz allein. Überhaupt werden wir einer solchen Erscheinung nicht gerecht, wenn wir sie in Beziehung setzen zu den vielen Zeitgenossen, die an der Kunst seiner Zeit und seines Landes mit ihm zusammen gearbeitet haben. Hier kann nur eine Betrachtung von Gipfel zu Gipfel helfen, und wir finden, dass nur einmal noch sich eine solche Höhe graphischer Arbeiten über alles Zeitgenössische erhoben hat — Dürer.

Wohl lassen sich die Täler zwischen diesen Höhen ausfüllen. Die Kunst Dürers ist zu Lukas von Leyden hinübergeflossen und hat sich mit feinerem Helldunkel, holländischerer Stimmung erfüllt. Rembrandt hat Lukas von Leyden gekannt und benutzt. Nicht nur äusserlich, indem Rembrandt mit ihm mehr als mit anderen den grössten Teil seiner Stoffe gemeinsam hat. Künstlerisch lässt sich die Brücke zwischen Dürer und Rembrandt durch das Thema Adam und Eva schlagen, indem bei Lukas von Leyden plötzlich der die Leiber deckende Schatten unter einem Baum erscheint. An Rembrandt führt auch im Anfang des 17. Jahr-

hunderts ein Deutscher heran, Elsheimer, und vermittelt nächtliche Effekte seltsamer Beleuchtungen. Rembrandts Lehrer, Pieter Lastmann, mag hier die Anknüpfung gegeben haben. Aber doch nur bei Dürer finden wir das graphische Werk eine gleich grosse und selbständige Rolle spielen wie bei Rembrandt und wir dürfen vermuten, aus ähnlichem innerem Bedürfen, angestammter Anlage heraus. Es ist derselbe Zug nach Verinnerlichung, Vertiefung, das Grüblerische, Insichgekehrte des nordischen Charakters — Faust, Melancholie.

Da enthüllt sich eine merkwürdige Gegenseitigkeit, ja Ergänzung, als ob eine hundertjährige Entwicklung und ein malerischer empfindendes Milieu Rembrandt instand gesetzt hätte, zu vollenden, wozu Dürer den letzten Schritt zu tun zögerte. Bei Dürer immer die kristallklare Form, die präziseste Zeichnung des Körpers, seiner Glieder. Auf dieser Form erst dem Licht Zutritt gelassen, wie auf einer spiegelglatten Fläche wiederscheinend. Es leuchtet immer stärker, glänzt immer scheinender, aber die Form muss es bestehen lassen. Bei Rembrandt auch zunächst die Form, aber schon aufgelöst, verflüssigt und in einem Zusammenhang mit dem Licht, der diese Nachbarschaft nicht wie bei Dürer für das Licht, sondern für die Form gefährlich macht. Rembrandt löst das Licht aus dieser Haftung an die Form. Die Radierung, die Dürer nur versuchte und wieder fahren liess, nimmt er auf und gestaltet eine Kunst, die alles dem Licht unterwirft, in Licht auflöst, aus Licht hervorbringt. Beide Künstler nehmen den Weg, dem deutschen Künstler naheliegend — ins Ethische. Aber man braucht nur zwei ähnliche Darstellungen durchzusehen — Gethsemane — und man hat den ganzen Unterschied. Die Radierung von Dürer; bei aller Wirrnis der Linien, bei allem Dunkeln des Himmels und Flattern der windgeschüttelten Dinge, die kniende Gestalt Christi, bleibt fest, aufrecht, stolz. Sehr bezeichnend — das Unwetter drückt sich figürlich, persönlich aus in den verzweifelten Windungen eines knorrigen Baumes. Bei Rembrandt alles verflüchtigt und gebunden zu einer einzigen wetterleuchtenden Atmosphäre. Bei Dürer das letzte Wort — der feste Charakter als grosse Gestalt in unerschütterlicher Haltung — die Apostel. Bei Rembrandt die aufgeregten Mächte elementarer Natur als Begleitung menschlicher Geschicke und Erregungen — die drei Kreuze.

Blicken wir von Rembrandt aus voraus auf die folgenden Jahrhunderte, so suchen wir vergebens eine grosse Gestalt, die diesen beiden entsprechen könnte, die über Rembrandt hinausführte. Der grosse Goya ist zu sehr Politiker, Agitator, um mit Dürer und Rembrandt in eine Reihe rangieren zu können. Neue Techniken sind ausprobiert, das, was Rembrandt bereits seinen Mitteln abnötigte, durch mechanischere Arbeit

zu erleichtern. Das 18. Jahrhundert griff in Geschmack und Technik mehr auf Vorrembrandtisches zurück. Das 19. Jahrhundert, überall, wo es einen neuen Anlauf in den graphischen Künsten versuchte, wo es mit malerischen Neigungen sich von einer klassizistischen Kunst abwandte, sah immer wieder auf Rembrandt hin. Vielleicht sind wir erst durch die Kunst der letzten Jahre in den Stand gesetzt, vieles des späten Rembrandt zu sehen und zu begreifen. Wer weiss, was da noch übersehen ist. Niemals aber scheint uns bei diesen Werken, als wären sie etwas Fremdes, Historisches, wie es doch bei der Kunst des 15. Jahrhunderts, der Renaissance und des 18. Jahrhunderts, dem Rokoko oft unabweisbar ist. Rembrandts Kunst ist — vielleicht durch die Hingabe des Künstlers an das blosse Sehen als solches, die Unterwerfung gegenüber der Erscheinung — auch heute noch zeitgenössisch. Es ist ein Werk, das über Jahrhunderte hinaus unmittelbar lebendig geblieben ist.

Nach einem solchen Wirken versteht man es kaum, wie Rembrandts Leben mehr als einmal eine Tragödie genannt worden ist — im Grunde eine Ansicht von Klageweibern — als ob glücklich sein nicht nur für diejenigen etwas bedeutet, die nichts besseres zu tun haben. Bei wenigen Künstlern haben wir so die Empfindung, dass sich ein Künstlerleben ganz zu Ende gelebt hat, sich im Eifer der Produktion beständig zu neuem Entschluss aufschwingend, zu neuer Leistung emporklimmend, um schliesslich freiwillig, nach überreicher Tätigkeit den Stift beiseite zu legen. Was wissen wir, wie weit Rembrandt um die Widerwärtigkeiten seiner letzten Zeiten sich gross gekümmert hat, wie weit er überhaupt gelitten hat.

Die einzige Künstlertragödie, sein Werk nicht vollenden zu können, ist ihm erspart geblieben. Denn höher als alles persönliche Erleben ausserhalb der Kunst steht doch eines — das Werk.



Verzeichnis

der besprochenen Radierungen in der Reihenfolge des Kataloges von Bartsch. Die fettgedruckten Zahlen bezeichnen den Ort der Abbildung, die eingeklammerten flüchtige Erwähnungen.

Heilige.

Verzeichnis der besprochenen Handzeichnungen Rembrandts.

Verzeichnis der besprochenen Gemälde.

















